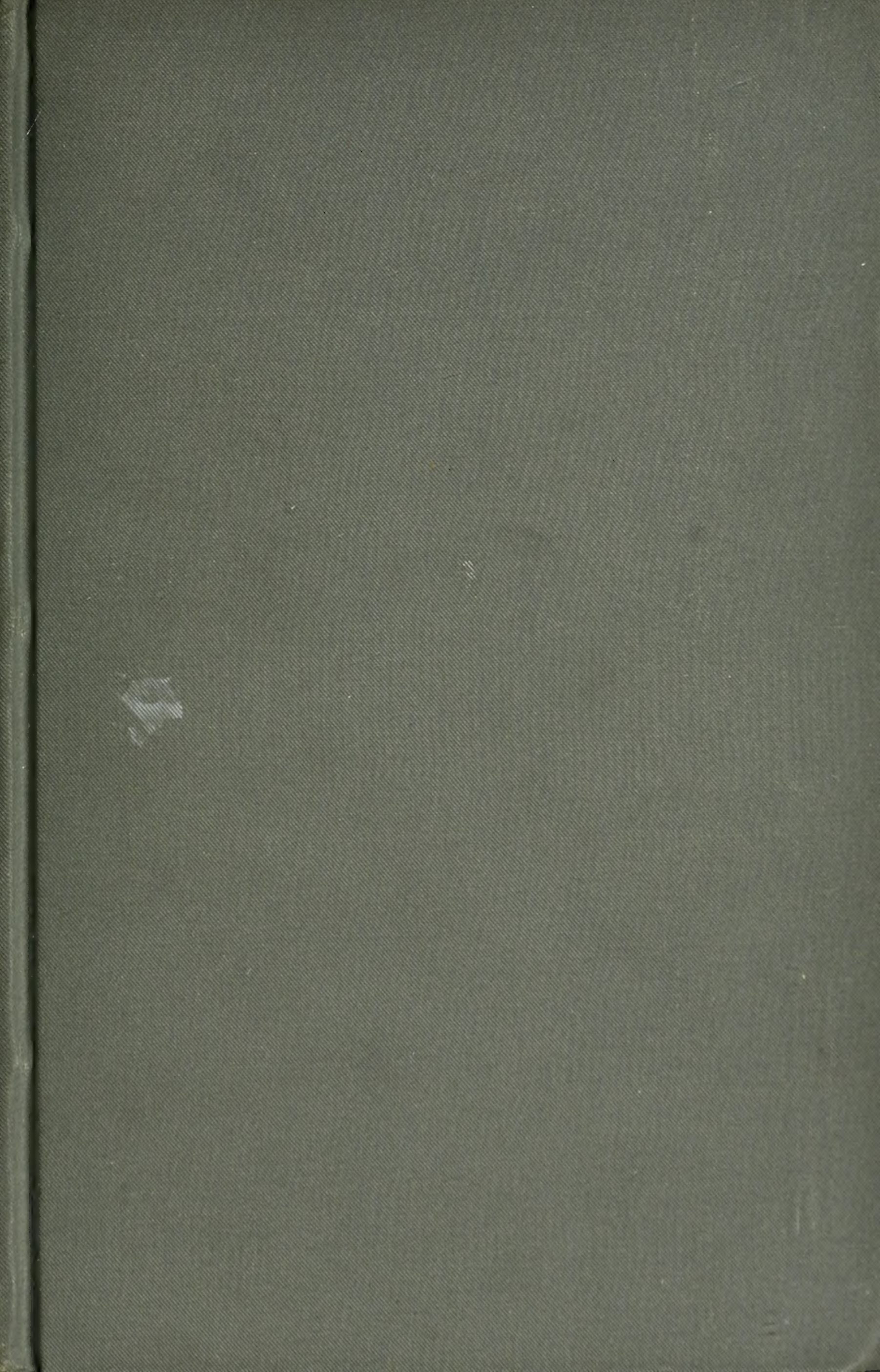


CH. RENOUVIER

Membre de l'Institut.

Victor Hugo
le poète

QUATRIÈME ÉDITION



Librairie Armand Colin

Paris, 5, rue de Mézières


ANCIENNE LIBRAIRIE
E. FLAMMARION & A. VAILLANT
ERNEST MARTIN SUCC
3, FAUBOURG ST HONORÉ
PARIS

Victor Hugo

le poète

A LA MÊME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR

Victor Hugo, *le Philosophe.* Un vol. in-18 jésus, broché. **3 50**

La tristesse lyrique. — La vue pessimiste de la nature. — Le dualisme. — Pessimisme et optimisme. — Le messianisme. — Les mages. — Utopie. — Eschatologie. — Indulgence et satire. — Questions morales et sociales. — La morale des romans. — Opinions philosophiques et religieuses. — Victor Hugo critique et criticiste, etc.

Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques.

La Nouvelle Monadologie : La Monade. — La composition des Monades. — L'Organisation. — L'Esprit. — La Volonté. — Les Sociétés. — La Justice. Un vol. in-8 de 546 pages, br. **12 »**

Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques.
(Prix Estrade-Delcros.)

Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 189-1902.

CH. RENOUVIER

Victor Hugo

le poète

QUATRIÈME ÉDITION



Librairie Armand Colin

Paris, 5, rue de Mézières

1902

PRÉFACE

La plus grande partie de l'œuvre d'esthétique qui forme le sujet du présent volume a paru dans une suite d'articles de la revue : *La critique philosophique*, en 1889. Il s'y trouvait, à la suite d'une définition de la réforme littéraire entreprise sous le nom de *romantisme* et accomplie par Victor Hugo, une étude sur le génie et les dons propres de notre grand poète, sur ses plus belles créations, considérées principalement sous le rapport de la forme du vers, et un traité détaillé des innovations qui lui sont dues dans la

métrique. Ajoutons une théorie, si ce mot n'est pas ici trop ambitieux, des mérites et des vices de la méthode poétique de Victor Hugo, suite de sa constitution intellectuelle, originale et puissante, et des modes que suivait spontanément chez lui l'association des idées. C'est là pour le philosophe un sujet tout à la fois de franche critique et de vive admiration : finalement d'apologie. Cette apologie est celle de la poésie elle-même, et devrait par conséquent s'appeler d'un autre nom. Ensuite venaient, dans notre travail, des développements étendus sur un ordre d'idées et d'imaginations dont Victor Hugo s'est montré pour ainsi dire possédé dans ses plus beaux ouvrages de la période de l'exil, et dans ceux de ses années de vieillesse. Toute la suite de ces articles de la *Critique philosophique* avait pour titre commun : *Victor Hugo : — Le Poète et le Songeur*. On sait que le poète, qui était au-dessus du ridicule, aimait à se donner les noms de songeur, de rêveur, de

penseur, d'autres encore, plus pittoresques ou plus prétentieux. Notre recueil ne sortait pas de son terrain, quand nous nous étendions sur les sujets qui avaient occupé l'imagination et sollicité la croyance de l'exilé de Jersey, et que nous cherchions ce qu'on peut regarder d'autre part comme ses sincères et fortes convictions de philosophe. Cependant, si ce n'était cette partie même, au moins celles de notre étude qui traitaient des questions d'esthétique et d'art poétique pouvaient intéresser un public plus large que celui d'une revue tirée à petit nombre, et dont les collections ne se trouvent plus aujourd'hui facilement. On a pensé que ce public qui s'intéresse aux idées générales et aux problèmes souverains de l'art pourrait faire bon accueil à un ouvrage dans lequel la critique a tâché de se rendre plus philosophique que ce n'est sa coutume, sans s'exposer à être taxée de métaphysique nébuleuse. On lui en offre ici la partie littéraire et d'histoire littéraire, en y joignant pour conclusion un

travail nouveau où nous résumons nos vues esthétiques et notre jugement sur Victor Hugo, — sur le poète, et sur l'homme dans le poète, — vus à une distance qui commence à être celle de la postérité.

Notre ami, M. Louis Prat, a bien voulu nous donner ses soins pour les remaniements du travail primitif, exigés par la présente publication, et pour la correction des épreuves. Qu'il nous soit permis de lui en témoigner ici notre gratitude.

C. RENOUVIER.

VICTOR HUGO

LE POÈTE

CHAPITRE PREMIER

Le Romantisme.

Il n'y a pas à se dissimuler que la révolution littéraire en très grande partie commencée, poursuivie et accomplie par Victor Hugo a été une révolution opérée contre la raison, contre les procédés logiques de la pensée et de la composition des idées. Mais c'est essentiellement dans le domaine de la poésie et des œuvres d'imagination qu'elle s'est produite, ou du moins qu'elle a pleinement réussi; il ne ressort donc de cette observation aucun préjugé légitime contre les changements que l'esprit français a pu éprouver

en s'avançant dans des voies si opposées à celles qu'il suivait depuis deux siècles, et qu'avait illustrées tout ce qu'on estimait ou glorifiait depuis ce temps des œuvres de sa langue. Car il ne s'agit pas de philosophie ou de sciences, et il n'est point question alors d'élever ou d'abaisser le mérite des procédés rationnels, mais bien de savoir si ces procédés sont ceux qui conviennent à la poésie; si ce ne sont pas, au contraire, ceux de l'imagination et du sentiment qui lui conviennent, et cela exclusivement, autant qu'il est permis de séparer de la raison ces dernières facultés, dans une œuvre de l'esprit; et, enfin, si la poésie, selon cette manière de l'entendre, est une digne et précieuse partie des dons de l'intelligence et de l'activité esthétique de l'homme.

Répondons affirmativement à ces dernières questions, et nous serons obligé de reconnaître que Victor Hugo est non seulement le premier en rang des poètes français depuis que notre langue est fixée — il ne s'en est produit aucun d'éminent avant cette époque, — mais même le seul qui ait un droit propre et absolu à ce titre de poète en sa pleine portée, et, en même temps, l'un de ceux que nous pouvons peut-être envisager dès aujourd'hui comme entré dans le groupe

des grands et des rares de tous les siècles et de toutes les nations. Trois dons de premier ordre, dans l'âme de ce poète, motivent un jugement que ne pourront infirmer, aux yeux de la postérité, qui, sans doute, le portera, les parties défectueuses, ou pis encore que défectueuses, de son génie et de ses œuvres; car ces graves défauts, quelle qu'en soit l'importance à d'autres égards, laissent subsister les beautés et les grandeurs à peu près partout, et n'altèrent pas la perfection atteinte en d'autres points, où réside proprement la poésie.

Le premier de ces dons est la MYTHOLOGIE, la faculté mythologique de l'esprit, ce prod it d'une imagination *personnalisante*, d'où naît la création poétique, dans la direction la plus étroitement liée au langage humain spontané et à sa méthode. Il ne s'est pas probablement rencontré, depuis la haute antiquité aryenne, aucun génie doué au même degré que Victor Hugo du pouvoir et de la passion de personnifier les idées et les choses et de se les représenter en vivantes images.

Le second de ces dons est de nature morale; il consiste dans la force et la grande élévation des sentiments, dans la profondeur des émotions, en présence des spectacles de la nature ou de l'âme,

et dans l'extraordinaire énergie de l'imitation [1] poétique de leurs effets. On peut le résumer sous le nom de SUBLIMITÉ.

A ce double don, il faut ajouter celui de la FORME ou du style, non moins et encore plus spécifiquement indispensable au poète.

Victor Hugo est un créateur en matière de rythmes; la versification française est devenue entre ses mains un produit vraiment nouveau et inattendu du génie de sa langue, de la nôtre, en un point où l'on n'aurait pas cru possible qu'il y eût quelque chose de nouveau à trouver et à révéler.

Longtemps Victor Hugo a passé pour le principal initiateur d'une doctrine littéraire appelée d'un nom auquel on ne sait plus bien quel sens attribuer : le romantisme. Qu'est-ce que le romantisme? Qu'a-t-il été? Qu'en reste-t-il? La réforme littéraire accomplie par ce poète se rattache-t-elle par un principe commun au genre lit-

1. Il faut prendre ce mot *imitation* dans le sens général où il a été employé par Aristote, et qui est ordinairement mal compris. Ce sens est cependant assez éclairci dans l'excellent commentaire de la poétique d'Aristote, par E. Egger. (Voir *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs,* p. 93, 160 et suiv., 307, 411 et suiv.) De nos jours, la théorie esthétique du jeu, et le principe du désintéressement dans l'art, ont achevé d'expliquer et de justifier l'idée d'Aristote sur la nature de la poésie.

téraire que, vers le commencement du siècle, on a nommé le romantisme?

Le mot *romantique*, au siècle dernier, éveillait, semble-t-il, la même idée que *romanesque*, et s'appliquait au genre d'idéal qu'on voyait ordinairement cultivé par les auteurs de romans, en matière de caractères, et de sites ou d'effets de la nature. Mme de Staël se trouva conduite à modifier et à étendre le sens de ce mot, de manière à opposer *romantique* à *classique* et voici comment : on ne devait, suivant elle, admettre « dans l'Europe littéraire que deux divisions très marquées : la littérature imitée des anciens, et celle qui doit sa naissance à l'esprit du moyen âge; la littérature qui, dans son origine, a reçu du paganisme sa couleur et son charme, et la littérature dont l'impulsion et le développement appartiennent à une religion essentiellement spiritualiste [1]. »

A l'élément chrétien ou supposé tel, spiritualiste, ou censé l'être, de la seconde de ces littératures, il s'ajoute un second élément qui complique la notion, mais aussi qui favorise la classification : c'est la chevalerie, avec le cortège des fables et légendes dont s'amusaient les imagi-

1. *De l'Allemagne*, Préface : observations générales.

nations, au moyen âge, et que l'on peut mettre en une sorte de parallèle avec la mythologie grecque. De là ce vocable auquel les disputes littéraires ont fait un si grand sort pendant un demi-siècle. Il nous vient d'Allemagne.

« Le nom de *romantique*, dit Mme de Staël, dans le même ouvrage publié en 1810, a été introduit nouvellement en Allemagne, pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la *chevalerie* et du *christianisme*. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le nord et le midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne. »

Arrivons à l'opposition des genres littéraires, et au changement temporaire d'acception de ce mot : *classique*, que nous voyons aujourd'hui en chemin de revenir à son premier sens, grâce à l'admission des principales œuvres d'origine soi-disant romantique au nombre de nos classiques :

« On prend quelquefois le mot *classique* comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie

romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi..... La littérature des anciens est chez les modernes une littérature transplantée; la littérature romantique ou chevaleresque est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'ont fait éclore. Les écrivains imitateurs des anciens se sont soumis aux règles du goût les plus sévères... Mais ces poésies d'après l'antique, quelque parfaites qu'elles soient, sont rarement populaires, parce qu'elles ne tiennent, dans le temps actuel, à rien de national... La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau; elle exprime notre religion, elle rappelle notre histoire; son origine est ancienne, mais non antique. La poésie classique doit passer par les souvenirs du paganisme pour arriver jusqu'à nous : *la poésie des Germains est l'ère chrétienne des beaux-arts;* elle se sert de nos impressions personnelles pour nous émouvoir; le génie qui l'inspire s'adresse immédiatement à notre cœur, et semble évoquer notre vie elle-

même comme un fantôme, le plus puissant et le plus terrible de tous [1]. »

Les mots de Mme de Staël firent fortune, mais non ses idées, qui étaient fausses de tous points. Elle se trompait, en considérant la littérature de la chevalerie et des légendes comme un produit d'esprit précisément chrétien, et des ouvrages d'inspiration factice, tels que la Ballade de Lénore ou la *Fiancée de Corinthe*, comme des spécimens d'un genre littéraire, dans une division où elle n'en comptait que deux pour le cours entier de l'histoire. Elle se trompait, en pensant que cette « poésie des Germains », ou de « l'ère chrétienne des beaux-arts », pouvait être et serait plus *populaire* chez nous que ne l'a été toute notre littérature depuis la Renaissance; enfin, qu'elle exprimait notre religion et nos souvenirs, et était susceptible de nouveaux développements. Mais où Mme de Staël se trompait de la façon la plus *topique*, parce que là l'erreur allait à ne savoir pas distinguer la forme du fond, et la poésie même d'avec les sujets que traite le poète, ou les sentiments qu'il exprime, c'est quand elle voulait faire servir une différence dans les idées religieuses et dans le genre des images (mytho-

1. *De l'Allemagne*, 2e partie, chap. XI.

logie de l'antiquité, d'une part, fables ou légendes du moyen âge, de l'autre) de moyen de classification esthétique, oubliant ainsi que les traditions de l'antiquité renferment, en matière d'art et de poésie, de même que de science et de tout ce qui exige à un degré quelconque l'usage de la raison, une partie essentielle qui n'a été oubliée ni méconnue à aucune époque de littérature consciente en Occident.

Le romantisme pouvait aussi bien nier toute poésie en dehors des improvisations incultes et barbares des temps sans histoire, que ne tenir aucun compte des lois et des modèles littéraires des anciens. Aussi ne l'a-t-il pas fait. Il s'est borné à réclamer la liberté de l'inspiration contre les règles que prétendaient imposer les imitateurs, ou plutôt les imitateurs des imitateurs des anciens. Sur quel point essentiel, ou de méthode, a porté par le fait cette liberté revendiquée et obtenue, c'est maintenant ce qu'il faut examiner.

Victor Hugo pouvait paraître, quand il n'était encore que l'auteur des *Odes et ballades*, un romantique, tout pareil à d'autres de ce temps-là, auxquels convenait assez la définition de Mme de Staël. La *Ronde du Sabbat*, les *Deux archers*, le *Pas d'arme du roi Jean*, etc., les odes monarchiques, celles où respirait ce sentiment

de la poésie du culte catholique que Chateaubriand avait découvert et révélé au monde voltairien résistant et pour ainsi dire scandalisé; d'un autre côté, la répudiation systématique des images de la mythologie antique et de tout ce symbolisme *païen*, comme la nouvelle école l'appelait, que les poètes de la Renaissance et les classiques des XVIIe et XVIIIe siècles avaient adopté en manière de langue de convention pour les vers [1], tout cela classait évidemment le jeune poète dans *cette division de la littérature qui se rapporte à celle des deux grandes ères du monde qui a suivi l'établissement du christianisme.* Et, lui-même, il croyait que cette ère, un moment interrompue, venait de reprendre son cours : « La littérature présente, écrivait-il, telle que l'ont créée les Chateaubriand, les Staël, les Lamennais, n'appartient en rien à la Révolution. De même que les écrits sophistiques et déréglés des Voltaire, des Diderot et des Helvétius ont été d'avance l'*expression des innovations sociales*

1. On sait que Boileau repoussait l'emploi de la mythologie catholique. en poésie, par respect, et pour ne point paraître lui attribuer le caractère de fiction que chacun reconnait à la mythologie des Grecs. Le scrupule de Boileau n'avait plus de raison d'être à une époque où Chateaubriand et son école trouvaient bon de mettre le catholicisme lui-même, ses dogmes et ses croyances, sous la protection de leurs mérites poétiques.

écloses dans la décrépitude du dernier siècle, la littérature actuelle, que l'on attaque avec tant d'instinct d'un côté et si peu de sagacité de l'autre, est l'*expression anticipée de la société religieuse et monarchique qui sortira sans doute du milieu de tant d'anciens débris, de tant de ruines récentes.* » (Préface de 1824.) Et, plus loin : « Si la littérature du grand siècle de Louis le Grand eût invoqué le christianisme au lieu d'adorer les dieux païens, si ses poètes eussent été ce qu'étaient ceux des temps primitifs, des prêtres chantant les grandes choses de leur religion et de leur patrie, le triomphe des doctrines sophistiques du dernier siècle eût été beaucoup plus difficile, peut-être même impossible. Aux premières attaques des novateurs, la religion et la morale se fussent réfugiées dans le sanctuaire des lettres, sous la garde de tant de grands hommes. Le goût national, accoutumé à ne point séparer les idées de religion et de poésie, eût répudié tout essai de poésie irréligieuse, et flétri cette monstruosité non moins comme un sacrilège littéraire que comme un sacrilège social. Qui peut calculer ce qui fût arrivé de la *philosophie* — c'est l'auteur qui souligne — si la cause de Dieu, défendue en vain par la vertu, eût été aussi plaidée par le génie? Mais la France n'eut pas ce

bonheur; ses poëtes nationaux étaient presque tous des poëtes païens, et notre littérature était plutôt l'expression d'une société idolâtre et démocratique que d'une société monarchique et chrétienne. Aussi les philosophes parvinrent-ils en moins d'un siècle à chasser des cœurs une religion qui n'était pas dans les esprits. »

On voit que les préventions de Victor Hugo, prises en dehors de la question littéraire proprement dite, allaient jusqu'à lui faire penser que la Renaissance était un phénomène accidentel dans l'histoire de l'Europe, et à l'empêcher de voir ce qu'il y avait de fondé et de profondément juste dans une expression consacrée comme celle de *renaissance des lettres*, qui constate le sentiment général du délabrement et presque du néant de la poésie *formelle* pendant mille ans et plus avant cette époque. Mais le grand artiste qui est chez lui répugne à suivre Mme de Staël, dans l'idée qu'elle avait eue de faire sortir d'une classification religieuse une classification littéraire, laissant ainsi de côté la question de forme, ce qui est anti-esthétique, et de tirer de là la définition du romantisme. Victor Hugo, dès ce temps (dans la même préface des *Odes et ballades*), combat cette définition proposée par « une femme de génie, qui, la première, a prononcé le mot de

littérature romantique en France ». « Pour lui, dit-il, il ignore profondément ce que c'est que le *genre classique* et que le *genre romantique.* » Il ne veut distinguer, en littérature comme partout, « que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux »; et cette phrase renferme quelque chose de plus que le refus d'accepter une certaine dénomination et d'en expliquer le sens; elle couvre, au fond, une réclamation de la poésie pour elle-même, indépendamment des sujets et des croyances des poètes, là où c'est de poésie qu'il s'agit. Dans le fait, l'auteur, continuant, dit fort bien ce qu'il entend par la *révolution littéraire* souhaitée. C'est lui qui la nomme ainsi, et il l'estime le *résultat* forcé, quoiqu'il soit loin de la regarder comme l'*expression*, d'une révolution politique, à son avis, déplorable. Nous serions, nous, aujourd'hui, disposés à douter grandement de cette filiation de la révolution littéraire; car, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à l'époque de Rousseau, de Diderot, de Sedaine, de Beaumarchais, de Bernardin de Saint-Pierre, et tout à l'heure d'André Chénier, la recherche qui commençait de quelque chose de nouveau, et le dégoût que n'avait pu manquer d'apporter à la fin la continuelle et de plus en plus pâle copie des mêmes beautés classiques,

annonçaient l'entrée prochaine de la littérature dans des voies que Boileau et Voltaire avaient condamnées. Mais, quoi qu'il en soit, le point à remarquer, c'est que l'idée de liberté est celle qui, au fond, portait Victor Hugo à rattacher l'une des deux révolutions à l'autre, et qu'il répondait de cette manière à la question posée du sens de ce mot *romantisme*, auquel le public, ami ou ennemi, n'était pas près de renoncer.

La liberté de l'art, tel était donc le vrai mot d'ordre, et celui-là nous est resté. *Liberté*, le mot se déguisait un peu sous celui de *vérité*, dans la préface de 1824; il se découvrait tout à fait dans celle de 1826, et Victor Hugo, dans celle de 1828, disait, parlant de ces trois préfaces successives : « On pourra remarquer dans les idées qui y sont avancées, une *progression de liberté* qui n'est ni sans signification ni sans enseignement. »

Vérité ou liberté, les deux mots étaient également bons pour réclamer contre les fictions poétiques usées, et contre le système des imitations fastidieuses et des règles inventées par les esprits médiocres; mais le second allait plus loin et réclamait la franchise de l'inspiration et le droit du génie. L'auteur n'y mettait qu'une réserve : « Il est bien entendu que la liberté ne doit jamais être l'anarchie; que l'originalité ne peut en aucun

cas servir de prétexte à l'incorrection. Dans une œuvre littéraire, l'exécution doit être d'autant plus irréprochable que la conception est plus hardie..... Plus on dédaigne la rhétorique, plus il sied de respecter la grammaire. On ne doit détrôner Aristote que pour faire régner Vaugelas, et il faut aimer l'*Art poétique* de Boileau, sinon pour les principes, du moins pour le style. » (Préface de 1826.)

Sur la question de fidélité à la grammaire, Victor Hugo n'a jamais varié. Sa décision d'esprit à cet égard, et dès l'origine, est d'autant plus remarquable qu'elle contrastait avec le relâchement, les négligences avouées de son grand frère d'armes, dans les premières luttes du romantisme, Lamartine. On peut faire remonter très haut la dissidence. Victor Hugo, en 1820, écrivait pour le *Conservateur littéraire* un compte rendu des *Méditations poétiques*, qui venaient alors de paraître. Il est amusant, quand on lit cela, de voir le critique de dix-huit ans dire à l'auteur, qui en avait trente : « Courage, jeune homme! vous êtes de ceux que Platon voulait combler d'honneurs et bannir de la république. Vous devez vous attendre aussi à vous voir bannir de notre terre d'anarchie et d'ignorance, et il manquera à votre exil le triomphe que

Platon accordait du moins au poète : les palmes, les fanfares et les couronnes de fleurs. » Mais, au moment de conclure en s'écriant : « Voici donc enfin des poèmes d'un poète, des poésies qui sont de la poésie », il reproche à ce « livre singulier », qu'il a lu et relu, dit-il, « les négligences, les néologismes, les répétitions et l'obscurité » à certains endroits [1].

Lamartine ne se sentait pas atteint par des critiques de cette nature. Les deux poètes, après qu'ils eurent fait connaissance, s'écrivaient, nous dit un auteur bien informé : « Ils discutaient les questions d'art; ils différaient d'avis sur la correction, *que M. de Lamartine dédaignait.* » Suit une bien curieuse citation à l'appui : « La grammaire écrase la poésie, disait Lamartine. La grammaire n'est pas faite pour nous (!). Nous ne devons pas savoir de langues par principes. Nous devons parler comme la parole nous vient sur les lèvres [2]. » On sait assez que Victor Hugo adopta lui-même et pratiqua de plus en plus, en avançant dans la vie et dans la gloire, le système de la poésie négligée; mais les négligences de Victor Hugo furent d'une tout autre espèce que celles de

1. *Fragments de critique*, dans *Littérature et philosophie mêlées* de Victor Hugo.

2. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, § XLII.

Lamartine; elles ne portèrent pas sur la langue, qui resta toujours chez lui singulièrement ferme, grammaticale et claire, en vers comme en prose, mais, ainsi que nous le verrons, sur une facilité croissante à se laisser porter sans résistance, à toutes les images et à toutes les idées que la rime seule était là pour lui suggérer. En prose, ce fut, quoique la rime ne s'y trouvât plus pour rien, un abandonnement presque sans limites de la pensée à une suite de suggestions d'images variées et souvent incohérentes, pour le développement d'une même idée. Mais on doit ajouter aussitôt, car c'est une sorte de miracle dont la littérature n'offre guère d'exemples, et qu'on ne devinerait pas, on doit ajouter que, de la réunion des pièces de tout genre que ce défaut ne dépare point, dans l'œuvre de Victor Hugo, on formerait un tout plus considérable qu'il ne faut pour représenter l'œuvre entière d'un poète puissant et fécond, dont beaucoup de productions seraient marquées du caractère de la perfection, — même de celui de l'extrême sobriété, lorsqu'elle est voulue. — La preuve en sera claire pour tous quand viendra une édition bien faite de ses *Œuvres choisies*.

CHAPITRE II

La préface de « Cromwell » et les premiers romans.

On peut aujourd'hui regarder comme passées à l'état de chose jugée la plupart des thèses soutenues dans la célèbre préface de *Cromwell*, particulièrement en matière d'esthétique du drame. La réfutation des règles pseudo-antiques des unités de lieu et de temps, la justification du mélange de l'élément tragique et de l'élément comique dans une même composition dramatique, sont, par exemple, des points sur lesquels il n'y a plus à disputer. Joignons-y deux principes de critique littéraire d'un ordre plus général : l'un pour substituer l' « imitation de la nature » à l'imitation des modèles de l'art, ce fléau des écoles, et renoncer aux fausses élégances, à la

noblesse de convention; l'autre, quoique plus difficile à faire admettre aux esprits exclusivement délicats, pour revendiquer en faveur du génie le droit à l'*inégalité* dans l'inspiration ou dans l'exécution. Il y a sans doute un peu de rodomontade d'artiste, et, comme on dit, de la pose, à vouloir que le lecteur s'incline devant les plus « grossiers défauts », dont Shakespeare, on l'avoue, ne fut pas exempt, et qu'on se reconnaît à soi-même, et qu'on ne daignerait peut-être pas corriger en les apercevant. Cette façon de les excuser ressemble trop à une façon de les admirer. Mais il n'est que juste d'accorder que le beau, partout où il est, vaut par lui-même, et de sommer avec Chateaubriand les juges littéraires de « quitter la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés ».

Si c'était ici le lieu de traiter les questions d'art, autrement que par rapport à la manière dont Victor Hugo les a comprises, il faudrait, eu égard à l'état présent de la production littéraire et de la critique, insister davantage sur la règle de l'unité d'action et de composition, qui est habituellement violée par l'école réaliste, et qu'il défend avec force, tandis qu'il répudie les deux autres unités. Il faudrait s'expliquer longuement sur le principe idéaliste, qu'il adopte et qu'il a

toujours suivi. L' « imitation de la nature » par l'art n'en doit pas être la « copie », dit-il; il n'y a point d'art sans les conventions; les conventions n'excluent pas la réalité, mais « la réalité selon l'art est profondément différente de la réalité selon la nature ». Le théâtre — c'est surtout du théâtre qu'il s'agit, mais ses lois se transportent évidemment à toute composition qui présente à l'esprit en somme *un spectacle*, — le théâtre est « un point d'optique », le drame « un miroir de concentration ». Le poète doit *choisir*, non le *beau* proprement, exclusivement, mais le *caractéristique*, et éviter le *commun*, en quoi l'emploi du vers est d'un merveilleux usage. Le commun comprend les fleurs de rhétorique, la description et la périphrase substituées aux choses elles-mêmes, à leurs véritables noms.

Il convient de distinguer entre le principe général de l'idéalisme dans l'art, et un certain système de composition adopté en vue d'un enseignement moral à donner, d'une thèse morale à soutenir. Nous verrons plus loin comment Victor Hugo est tombé, sous ce dernier rapport, dans une erreur qui a nui considérablement au succès de ses drames, et même, en partie, de ses romans.

Ici, à propos de la préface de *Cromwell*, nous avons à montrer l'une des sources de son erreur,

mais qui est en même temps une grande et importante caractéristique de l'inspiration de son génie, des sentiments et des émotions de sa vie entière, et enfin de ses méditations de *songeur*. Je veux parler de la pensée fondamentale où réside la cause de ce qu'on a appelé chez lui le goût et l'abus de l'antithèse, et qui n'est, aux yeux du philosophe, autre chose que l'interprétation du monde au point de vue *dualiste*, disons tout de suite *manichéen*, pour être bien compris, quoique ce dernier mot ne puisse être complètement justifié que par le livre des *Contemplations* et d'autres ouvrages des trente dernières années du poète.

Dès l'époque où nous sommes (1827), il se montre infiniment plus frappé que nul poète ne l'avait été jusque-là, en dehors des *divines comédies* — car le nom leur est également applicable — de Dante et de Milton, frappé, dis-je, du dualisme du bien et du mal dans l'univers, du rapport de ce dualisme avec la doctrine chrétienne, et, par suite, du rôle immense qu'il doit jouer dans l'art, si l'art s'inspire du christianisme, s'il envisage, imite et traduit en ses divers langages les spectacles de la création éclairés à la fois par la lumière du ciel et les sombres lueurs de l'enfer. Plus tard, Victor Hugo généralisera l'opposition

de la lumière et de l'ombre. Maintenant il la rattache étroitement à cette théorie historique des rapports du christianisme et de l'art, de laquelle Mme de Staël avait tiré une définition du romantisme. Les anciens ont, dit-il, rejeté de l'art tout ce qui s'écarte du type du beau. Sous l'influence du christianisme, la poésie a fait comme la nature, et « mêlé l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ». Suit une appréciation bienveillante des éléments grotesques et diaboliques apportés dans l'art par le moyen âge. La marche générale de l'art depuis l'antiquité est un passage successif de l'ode à l'épopée, et de l'épopée au drame, c'est-à-dire de l'idéal au grandiose, et du grandiose au réel. L'introduction du grotesque dans le beau, par opposition au sublime, est un caractère du réel, principalement dans le drame, qui est la peinture de la vie. Au surplus, le dramatique rejoint le lyrique, la fin le commencement.

Ainsi « le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame comme ils se croisent dans la vie et dans la création »; et cette vue des choses est éminemment celle qui convient à une ère du monde où le sentiment

serein du beau pur et sans contraste a quitté les hommes.

« Du jour où le christianisme a dit à l'homme : « Tu es double, tu es composé de deux êtres, « l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, « l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, « les besoins et les passions, l'autre emporté sur « les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie; « celui-ci enfin toujours courbé vers la terre sa « mère, celui-là sans cesse élancé vers le ciel, sa « patrie », de ce jour, le drame a été créé. Est-ce autre chose, en effet, que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe? »

Victor Hugo s'est trompé certainement en rattachant à la révélation chrétienne, comme il semble le faire, l'origine de la doctrine de l'âme et de son immortalité, et la pensée la plus radicale de la duplicité de l'homme sous la forme de l'opposition de l'esprit et de la matière. On peut s'étonner davantage qu'il n'ait pas voulu reconnaître les caractères du drame dans le théâtre des Grecs. Mais il a vu juste en attribuant au christianisme, même en dehors des superstitions du moyen âge et comparativement au polythéisme

grec, une *cosmothéorie dualiste*, un vrai partage du monde créé entre Dieu et le diable. Et on s'explique que la complexité des idées et des sentiments de la civilisation moderne, dont nous sommes frappés dans le théâtre de Shakespeare, en contraste avec l'unité et la simplicité des conceptions dramatiques d'Eschyle, de Sophocle, et même d'Euripide, ait favorisé la distinction, quoique dénuée de tout fondement esthétique, entre les *tragédies* de ces poètes et ce que nous appelons le *drame*, d'un nom qui n'est pas moins emprunté que l'autre à leur langue.

Mais là n'est pas encore l'erreur capitale de notre poète, celle qui a porté le plus grand préjudice à ses drames et à ses romans, et nui à leur popularité, en dépit du génie qui y éclate à tant d'endroits, et des beautés d'un style sans défaillances. On a pu remarquer, dans un passage cité tout à l'heure, cette expression : la combinaison *toute naturelle* du grotesque et du sublime. Il est parlé aussi, au même propos, de la « poésie vraie », de la « poésie complète » qui, cherchée dans le croisement du grotesque et du sublime, s'obtient par l'harmonie des contraires. Mais le contraste cherché et systématique s'éloigne du naturel dans la plupart des cas, et ne fait pas de lui-même l'harmonie des éléments qu'il oppose.

Il la fait moins que jamais, quand chacun des deux éléments est poussé, de son côté, à l'extrême et à l'extraordinaire, en sorte que le sentiment de la réalité, naturellement lié à l'impression reçue du vraisemblable, s'affaiblit, et, avec lui, l'émotion, qui exige l'illusion esthétique de la réalité. Victor Hugo, persuadé que, « comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art », se fit une loi de mêler à tout ce qui est action et comédie humaine, dans ses ouvrages, un personnage difforme, un monstre autant que possible, au physique ou au moral, ou les deux à la fois ; à tout le moins un être poussant le caractère que lui donne le poète aux limites de l'impossible. De là la froideur souvent remarquée des spectateurs ou lecteurs, en présence de compositions romanesques ou dramatiques, exécutées par un grand artiste, et qui semblent, quand on les analyse, réunir au plus haut degré les conditions requises pour exciter la terreur et la pitié, ces deux objets éternels de la tragédie.

On pourrait dire que le poète qui, écolier de génie, a composé les romans de *Bug Jargal* et de *Han d'Islande* n'a fait plus tard que *maximer* sa propre tournure d'esprit, mettre en précepte,

quand il a écrit la préface de *Cromwell*, le goût qui lui avait inspiré la création de ces deux personnages par trop imaginaires : Hans et Habibrah. La pièce même, dans *Cromwell*, a souffert de cet esprit de système, et non pas tant encore par la froide exagération de quelques éléments comiques, ou qui voudraient l'être, qu'à cause du caractère du héros, qui a été singulièrement rapetissé et décidément manqué, dans l'intérêt des contrastes exigés par la théorie de l'action dramatique. « Tibère-Dandin, tyran de l'Europe et jouet de sa famille,... hypocrite et fanatique,... grotesque et sublime,... théologien pédant, mauvais poète, visionnaire bouffon,... homme protée », voilà comment Victor Hugo a qualifié le plus sérieux et le plus religieux génie qui ait existé parmi les hommes de guerre, et peut-être celui des dictateurs de tous les temps qui a le plus fait pour la grandeur de sa patrie.

Ce drame si froid, si dénué d'intérêt, dans lequel la manière de traiter les données historiques accuse un certain enfantillage, est, au contraire, écrit avec une étonnante fermeté virile. Sans doute, les rythmes du vers alexandrin ne s'y montrent pas encore avec la variété et l'intensité des effets qu'obtiendra plus tard la langue poétique de Victor Hugo; les innovations proso-

diques, le manquement aux règles de l'ancienne servitude y paraissent aussi souvent voulus, comme par une espèce de provocation adressée au parti littéraire adverse, que dus à une inspiration directe et d'accord avec le mouvement de la pensée. Mais l'ampleur et la force de la versification s'y montrent et s'y soutiennent partout comme cela ne s'était certainement pas vu depuis Corneille et Racine, et cela avec des allures de style dégagées et franchement modernes, qui sont naturellement interdites aux écoles d'imitation des modèles. Au reste, le recueil des *Orientales* allait paraître dans l'année même qui suivit la publication de *Cromwell*.

Une remarque analogue est applicable aux premiers romans de Victor Hugo. Dans *Han d'Islande* (1823), dans *Bug Jargal* (plus ancien, mais refondu par l'auteur en 1825), les caractères les plus frappants de la composition dénotent une visible imitation du genre du roman historique, illustré à cette époque par les œuvres de Walter Scott, dont les traductions françaises commençaient à paraître depuis quelques années; mais l'imagination de l'horrible et du monstrueux, la recherche des sentiments violents et des situations terribles y sont poussés à un point bien éloigné de la mesure du romancier anglais, ce qui

en affaiblit l'émotion; le dialogue y manque de naturel, et les personnages principaux sont des êtres factices. Ce sont là des défauts tels qu'on peut les attendre d'un si jeune auteur, chez qui l'imagination pure, d'un côté, et, de l'autre, l'imitation littéraire dominent le sentiment et l'esprit d'observation, et ne laissent paraître encore ni l'originalité, ni les impressions réelles de la vie. Au contraire, la langue de la prose, dans ces romans, comme celle des vers dans le drame de *Cromwell*, est la langue parfaitement formée, qui, sans atteindre encore à de grandes beautés, est juste dans les images, claire et correcte dans la phrase, et étrangère à la recherche des fausses grâces, au style romanesque commun et de mauvais goût, autant qu'aux formes pompeuses de Chateaubriand. Ce n'est guère que dans ses œuvres oratoires que Victor Hugo a manié ce dernier style, et il l'a fait quelquefois avec éclat.

Son style du roman est définitivement formé dans *Notre-Dame de Paris* (1831), qui ne devait être suivi d'un nouveau roman que trente ans plus tard. *Notre-Dame de Paris* encourt à peu près les mêmes reproches que les romans précédents, et l'application en est même plus frappante, à raison de l'importance et de la complexité relatives des sentiments et des idées qui sont en jeu

dans ce roman. Celui-ci est définitivement œuvre d'homme. Un souffle original le parcourt tout entier. L'admiration esthétique du moyen âge, admiration sincère, sérieuse aussi en de certains points, quoique affaire de mode en d'autres, et, par conséquent, démodée aujourd'hui, lui donne un caractère particulier; la couleur locale, recherchée et exagérée qu'elle est à plaisir, n'est pas sans produire son effet, malgré les invraisemblances choquantes de la fable; et enfin le sujet est dominé par une pensée forte que nous trouverons à dater de ce moment dans toutes les œuvres de l'auteur : la pensée de la fatalité des passions, exprimée par la devise : Ἀνάγκη, qu'il avait trouvée un jour gravée dans un recoin obscur de l'une des tours. Mais sans être insensible à ces mérites, il nous faut bien dire que les caractères ne sont pas étudiés sur nature, qu'ils sont systématiques et fictifs, quand ils ne sont pas insignifiants comme ceux de Phœbus et d'Esméralda, et que, dans le dialogue, les personnages semblent à tout moment se tourner vers le public et chercher des effets, au lieu de parler pour leurs interlocuteurs, et d'exprimer leurs sentiments d'une manière naturelle et bien à sa place. Nous devons à l'école réaliste contemporaine d'être devenus particulièrement sensibles à ce défaut. Je parle ici du réa-

lisme, le mieux nommé, à mon sens, de l'école anglaise des George Éliot, des Thackeray et des Anthony Trollope.

Un défaut tout opposé a été repris dans ces morceaux, qu'on pourrait appeler de virtuosité, où l'auteur cherche à rendre par une longue suite de phrases courtes, ardentes, échevelées, la passion poussée jusqu'à l'insanité. On doute avec raison que le désespoir ou les supplications soient esthétiquement bien traduits par l'imitation pour ainsi dire matérielle et matériellement émouvante des larmes et des cris par la parole, comme dans les éjaculations insensées du prêtre, et puis de la mère, dans le fameux chapitre du *petit soulier*. Plus l'exécution est brillante en pareil cas, et elle l'est toujours chez Victor Hugo, plus l'impression est pénible, soit sur le théâtre, où il s'y joint des jeux de scène, soit à la simple lecture, et les limites de l'art sont méconnues. Les *limites de l'art*, on a beau nier qu'il en existe[1], on ne saurait nous le persuader, quand on admet soi-même le *bon* et le *mauvais*, c'est-à-dire ici le *beau* et le *laid*, et l'inévitable distinction de l'art et de la nature.

1. Préface des *Orientales* : « L'ouvrage est-il bon ou est-il mauvais? Voilà tout le domaine de la critique, etc. »

CHAPITRE III

L'imagination et le génie mythologique.

Ce que Victor Hugo, au fond, entendait réclamer, c'était simplement la liberté de se livrer à sa faculté maîtresse, quand il répondait aux *Aristarques* qui lui reprochaient *ses caprices* : « que ces caprices étaient ses caprices, qu'il ne savait pas en quoi étaient faites les *limites de l'art*; que de géographie précise du monde intellectuel, il n'en connaissait point, qu'il n'avait point encore vu de cartes routières de l'art, avec les frontières du possible et de l'impossible tracées en rouge et en bleu; qu'enfin il avait fait cela, parce qu'il avait fait cela ». Et comme cette faculté maîtresse était celle qui fait essentiellement les poètes : l'imagination, contre laquelle les régulateurs du goût n'avaient cessé de lutter avec succès depuis deux

cents ans, depuis Malherbe, Victor Hugo, en s'y livrant sans aucune réserve, a donné à la poésie française une jeunesse qu'elle n'avait jamais connue [1].

Considérons d'abord l'imagination dans le sens le plus propre du mot, et le plus fidèlement rattaché à l'étymologie, c'est-à-dire l'aptitude à se représenter les faits de figure, d'ordre et de position dans l'espace, en dehors de toute sensation actuelle, ou de se les rappeler par une exacte et précise intuition de mémoire. Tout indique, dans les parties descriptives de ses poèmes et de ses romans, et dans mille traits rapides de qualification de chaque objet qu'il signale par une image, que Victor Hugo possédait à un degré extraordinaire la vision des choses non présentes. A prendre cette vision, chez lui, par un côté étroit et strictement géométrique, nul doute qu'il n'eût été un géomètre de première ligne, s'il avait poursuivi des études sévères en ce sens, et si la

1. Les poètes de la pléiade du XVI[e] siècle, à laquelle ceux de la pléiade de 1830 eurent un moment la fantaisie de se rattacher, cultivaient une poésie d'un caractère un peu vieillot déjà de leur temps, comme il le paraît du nôtre. Très pédants et asservis à l'antiquité, admirés alors en cela, ils n'étaient vraiment eux-mêmes, et ils n'ont rien écrit qui soit encore bon à citer aujourd'hui, que dans le joli et le frivole. Les rythmes heureusement trouvés dont on leur fait honneur appartiennent à ce genre plutôt qu'à celui de la grande poésie.

nature, en lui donnant le pouvoir de *reproduction* psychique des rapports de figure, lui avait en même temps refusé celui qui s'applique à la représentation émouvante des événements et des sentiments, dans le passé et dans l'avenir. Mais l'imagination non géométrique — je n'entends pas dire l'*esprit de finesse*, celui-là est encore autre chose, et il ne l'a jamais eu — l'emporta dans l'âme du jeune homme sur l'imagination géométrique, et la destinée de polytechnicien qu'aurait voulu pour son fils le général Léopold-Sigisbert Hugo fut « écrasée dans l'œuf » par la passion de la poésie.

L'imagination appliquée à la poésie, c'est le génie de la mythologie, parce que la mythologie est la forme de construction du langage spontané et primitif, qui personnifie d'abord les objets de la pensée, afin de leur attribuer l'action et la passion, signifiées par le verbe, et qui ensuite les accompagne de métamorphoses en métamorphoses, pour leur conserver à la fois un même être ou substance, et leur attribuer successivement toutes les qualités, tous les pouvoirs que l'expérience nous montre en acte comme s'ils étaient en effet muables les uns dans les autres.

Il est curieux de voir le génie de la mythologie éclater dans les quatre premiers vers de la pre-

mière pièce des *Odes et ballades*. Il faut un moment de réflexion au lecteur qui n'a que l'esprit géométrique pour comprendre ce que cela peut bien vouloir dire, et à quoi cela peut mener :

Le vent chasse loin des campagnes
Le gland tombé des rameaux verts;
Chêne, il le bat sur la montagne;
Esquif, il le bat sur les mers.

Le gland, le chêne, l'esquif figurent là comme une même essence sous différentes formes, et battue par le vent, laquelle va être assimilée au jeune homme que le Sort (dont le vent est l'image) presse dans les différentes conditions de la vie :

Jeune homme, ainsi le vent nous presse.....

Sans doute, le procédé mythologique peut paraître aussi ne pas dépasser ce qu'il est chez le commun des écrivains, et s'appeler simplement comparaison ou métaphore. Mais il arrive dans ce cas à Victor Hugo, plus souvent ou d'une façon plus frappante qu'à tout autre poète, de développer une idée par une suite d'assimilations et de symboles divers qui se réunissent, d'un côté, dans les accidents ou propriétés d'un phénomène matériel, d'une chose, et, de l'autre, dans un phénomène

moral ou dans les attributs et circonstances d'une personnalité. Par exemple, dans la pièce de *Mazeppa*, des *Orientales*, — une des plus remarquables de ce recueil pour son mouvement, son souffle rythmique, si je puis ainsi parler, et pour l'ampleur des deux périodes poétiques dont elle se compose, outre la beauté des images successives, — la comparaison de Mazeppa et du cheval emporté, d'une part, et du poète et de son génie, de l'autre, s'étend sur les accidents de la course effrénée et sur les souffrances et les misères de l'inspiration ; et toute la pensée, magnifiquement développée en tant d'images fortes et variées, ou d'une curieuse fantaisie, que le genre dit *oriental* excuse, se résume en une sorte de double personnification du génie dans le cheval et dans le cavalier :

Ainsi, lorsqu'un mortel, sur qui son dieu s'étale,
S'est vu lié vivant sur ta croupe fatale,
Génie, ardent coursier,
En vain il lutte, hélas! tu bondis, tu t'emportes
Hors du monde réel, dont tu brises les portes
Avec tes pieds d'acier.....

Qui peut savoir, hormis les démons et les anges,
Ce qu'il souffre à te suivre, et quels éclairs étranges
A ses yeux reluiront,
Comme il sera brûlé d'ardentes étincelles,
Hélas! et dans la nuit combien de froides ailes,
Viendront battre son front?

Il crie épouvanté, tu poursuis implacable.
Pâle, épuisé, béant, sous ton vol qui l'accable
Il ploie avec effroi;
Chaque pas que tu fais semble creuser sa tombe.
Enfin le terme arrive,... il court, il vole, il tombe
Et se relève roi!

A ces mots : « sous ton vol,... il ploie », et puis : « il vole, il tombe », on ne sait plus bien, de l'homme ou du cheval-génie, lequel porte l'autre, et lequel vole; équivoque assurément contraire aux lois de la rhétorique, mais conforme à la logique de l'identification.

Prenons encore un exemple dans une pièce des plus admirées de l'un de ses anciens recueils, où la comparaison, qui pourrait paraître usée, du poète à une cloche vibrante prend un aspect inattendu, grâce à une personnification plus loin poussée de la cloche elle-même, et au rapprochement de ses gloires et de ses souillures avec celles de l'âme humaine. Cette cloche, symbolisée par toutes sortes d'images, « oiseau d'airain. dans sa cage de chêne », « vase plein de rumeur qui se vide dans l'air », cette cloche est aussi, pour le voyageur monté sur la tour et la voyant de près, une surface, une « auguste et sévère surface », mais que la rouille n'a point épargnée, et que les passants ont profanée par des inscriptions vaines, souvent immondes ou impies. Le voya-

geur va entrer comme en sympathie et communication personnelle avec elle. Il se compare d'abord — ce n'est que pour un instant, mais comment ne pas relever une autre de ces métamorphoses de la vie qui lui sont familières? — il se compare à un arbre, et les pensées qui l'assaillent à des oiseaux qui viennent se poser dans le feuillage :

Il sentit à l'aspect du bronze monument [1]
Comme un arbre inquiet qui sent confusément
Des ailes se poser sur ses feuilles froissées,
S'abattre sur son front un essaim de pensées.

Puis l'âme du poète parle à l'âme de la cloche :

Seule en ta sombre tour aux faîtes dentelés,
D'où ton souffle descend sur les toits ébranlés,
O cloche suspendue au milieu des nuées
Par ton vaste roulis si souvent remuées,
Tu dors en ce moment dans l'ombre, et rien ne luit
Sous la voûte profonde où sommeille le bruit.
Oh! tandis qu'un esprit qui jusqu'à toi s'élance,
Silencieux aussi, contemple ton silence,
Sens-tu, par cet instinct vague et plein de douceur
Qui révèle toujours une sœur à la sœur,
Qu'à cette heure où s'endort la soirée expirante,
Une âme est près de toi, non moins que toi vibrante,
Qui bien souvent aussi jette un bruit solennel
Et se plaint dans l'amour, *comme toi dans le ciel?*

1. Cet emploi du substantif adjectivement, que Victor Hugo a prodigué dans ses vers d'une époque postérieure, doit être remarqué en passant, comme naturel au procédé mythologique, dans lequel la substance et l'attribut échangent volontiers leurs rôles.

L'âme du poète a eu, comme le *vierge métal* de la cloche, sa sainte inscription originaire et sa pureté, et, comme elle, elle a été gravée et souillée au hasard des visites de ces profanes *passants* qui sont les passions sensuelles :

Oh! dans mes premiers temps de jeunesse et d'aurore,
Lorsque ma conscience était joyeuse encore,
Sur son vierge métal mon âme avait aussi
Son auguste origine écrite comme ici...
Les passions, hélas! tourbe un jour accourue,
Pour visiter mon âme ont monté de la rue,
Et de quelque couteau se faisant un burin,
Sans respect pour le verbe écrit sur son airain,
Toutes, mêlant ensemble injure, erreur, blasphème,
L'ont rayée en tout sens comme ton bronze même,
Où le nom du Seigneur, ce nom grand et sacré,
N'est pas plus illisible et plus défiguré!

La même image se poursuit, et toujours poussée jusqu'à l'identification, pour rendre l'idée de l'essence immaculée de l'inspiration poétique, et peindre la pureté des chants d'une âme de poète, dont les souillures mêmes participent au retentissement sublime sans être capables de l'altérer.

CHAPITRE IV

Les personnifications.

La personnification étant l'essence même du procédé mythologique, il est bon de se rendre compte de la puissance d'instinct et du degré vraiment extraordinaire où elle a été poussée chez Victor Hugo. Joignons-y les métamorphoses qui en sont la suite naturelle. C'est à partir du recueil des *Contemplations* qu'on en trouve chez lui les exemples les plus frappants, les plus en dehors des habitudes des poètes modernes. Remarquons d'abord les grandes généralisations imagées des idées morales; elles se présentent avec une hardiesse et une brièveté saisissantes. De l'homme, dans nos temps « d'ignorance et de misère », Victor Hugo dira :

L'homme en vain fuit,
Le Sort le tient toujours la Serre.
Toujours la Nuit.

Et puis :

Déjà l'Amour, dans l'ère obscure
Qui va finir,
Dessine la vague figure
De l'Avenir;

Et de lui-même, exilé et *songeur*, occupé à la recherche du *grand Problème* et de la *grande Bible* : « Je suis..... l'homme Devoir, le Souffle des douleurs. »

Des personnifications comme on en pourrait citer par milliers, des figures mythologiques telles que celles-ci :

La nuée et le vent passaient en se tordant...

Un vin plein de fureurs, de cris et de jurons.....

Ces deux athlètes faits de furie et de vent,
Le tangage qui bave et le roulis qui fume,
Luttant sur ce radeau funèbre, dans la brume.....

Tout avait le frisson, le pin, le cèdre et l'orme,

etc., etc., sont du même genre que les métaphores, qu'Aristote [1] a louées dans Homère, à l'aide desquelles le poète, *animant l'inanimé*, a pour but, suivant le philosophe, de *rendre énergiquement l'acte* (τὸ ἐνέργειαν ποιεῖν), sans doute parce que l'acte est ainsi supposé fait avec passion par l'agent immédiat. Aristote cite à ce

1. Aristote, *Rhétorique*, III, 11.

propos la pierre qui roule *sans pudeur*, la flèche qui *vole* et *désire* atteindre son but, la lance, *ardente* à percer les corps, et le javelot *furieux*. La justification qu'Aristote donne de ces façons de s'exprimer marque chez lui la substitution du point de vue de la rhétorique au procédé de l'œuvre spontanée et de l'imagination qui personnifie. Les littératures font un pas de plus encore dans la dégradation du procédé poétique : elles font, et le langage commun avec elles, fait passer les personnifications primitives, ou *figures naturelles*, déjà devenues métaphores, c'est-à-dire *figures de rhétorique*, à un état d'accoutumance et d'usure où les unes ne se distinguent plus des expressions propres et vulgaires, tandis que les autres ne paraissent, au contraire, que des *fleurs* décolorées et sans parfum. Victor Hugo, en abandonnant les images de ce dernier genre et tout l'ancien attirail d'une mythologie décrépite, en créant des images vivantes et des personnifications nouvelles pour les phénomènes physiques ou moraux dont il avait l'esprit frappé, a prouvé que la faculté éminente du génie poétique était chez lui spontanée et extraordinaire. Quand il a demandé des sujets à la mythologie antique, comme dans son merveilleux poème du *Satyre*, il a parlé le langage de cette mythologie comme

sa langue propre, avec des effets créés. Et quand il s'est tenu dans le cercle de la pensée moderne, il a personnifié les idées morales et les forces naturelles, exactement comme cela se faisait au temps de la production populaire des religions mythologiques. Il a fait plus, il a construit des sortes de mythes par le jeu de ces idées ou de ces forces personnifiées.

Donnons des exemples. La *Déroute*, à Waterloo, crie : Sauve qui peut; ceci est une des plus simples images de la langue mythologique; un poète de notre ancienne école, au lieu de dire : *la déroute*, aurait tâché de trouver à ce mot, dans la mythologie grecque, un équivalent qui parût bien clairement fabuleux et banal. Dans la même pièce [1], Victor Hugo nous peint Napoléon au lit de mort, et *ses Batailles se penchant sur son front* et lui donnant pour la dernière fois le sentiment de la victoire, avec celui de la délivrance dernière. Mais il aperçoit « Hudson-Lowe guettant par la porte entr'ouverte », et la pensée de l'expiation et du châtiment lui revient. Une voix qu'il a déjà entendue deux fois, pendant la retraite de Russie, puis à Waterloo, l'avertit que l'expiation ne finira pas avec sa vie. Il meurt, et, vingt

1. *Les Châtiments*, V 13 : *L'expiation*

ans après, « mort triomphant », l'homme est *rendu par l'Océan* à la France. Là, depuis douze ans « il dormait, il dormait confiant et tranquille » quand, réveillé dans son tombeau, il eut la vision du second Empire :

Réveille-toi. Moscou, Waterloo, Sainte-Hélène,
L'exil, les rois geôliers, l'Angleterre hautaine,
Sur ton lit accoudée, à ton dernier moment,
Sire, cela n'est rien. Voici le châtiment.....

Et, après l'horrible vision, quand le grand empereur contemplait, épouvanté, le retour, cette fois honteux et sanglant, de son dix-huit brumaire, à cinquante ans d'intervalle,

Les victoires de marbre à la porte sculptées,
Fantômes blancs, debout, hors du sépulcre obscur,
Se faisaient du doigt signe et, s'appuyant au mur,
Écoutaient le titan pleurer dans les ténèbres.
Et Lui cria : Démon aux visions funèbres,
Toi qui me suis partout, que jamais je ne vois,
Qui donc es-tu? Je suis ton crime, dit la voix.

La personnification des statues se prête parfois à de jolis badinages, comme dans la pièce de *la Nichée sous le portail* [1].

Les vierges et les prophètes
Se penchent dans l'âpre tour,
Sur ces ruches d'oiseaux, faites
Pour le divin miel amour.

1. *Les Contemplations*, II, 27.

L'oiseau se perche sur l'ange;
L'apôtre rit sous l'arceau.
Bonjour, saint, dit la mésange.
Le saint dit : Bonjour, oiseau.

Mais voici une personnification d'un genre bien différent :

Ouvrière sans yeux, Pénélope imbécile,
Berceuse du chaos où le néant oscille,
Guerre, ô Guerre occupée au choc des escadrons,
Toute pleine du bruit furieux des clairons,
O buveuse de sang, qui, farouche, flétrie,
Hideuse, entraînes l'homme en cette ivrognerie,
Nuée où le destin se déforme, où Dieu fuit,
Où flotte une clarté plus noire que la nuit,
Folle immense, de vent et de foudres armée,
A quoi sers-tu, géante, à quoi sers-tu, fumée,
Si tes écroulements reconstruisent le mal,
Si pour le bestial tu chasses l'animal,
Si tu ne sais, dans l'ombre où ton hasard se vautre,
Défaire un empereur que pour en faire un autre [1] ?

Une des plus belles pièces des *Contemplations*, et des plus irréprochables dans l'exécution, au point de vue du goût, roule sur la pensée des personnifications possibles de l'arbre de la forêt, suivant les métamorphoses auxquelles il est destiné quand il tombera sous la hache du bûcheron. L'arbre, interrogé, consent à tous les emplois utiles à l'homme. Il veut bien être timon de

1. *L'Année terrible*, janvier, III : *Bêtise de la guerre.*

charrue, mât de vaisseau, pilier de maison, bûche au foyer, mais : —

Arbre, veux-tu
Être gibet? — Silence, homme! Va-t'en, cognée!
J'appartiens à la vie [1].

L'échafaud personnifié a certainement hanté en un mode plus que poétique l'imagination du poète. « L'échafaud, dit-il, et en prose cette fois [2], n'est pas une mécanique inerte, faite de bois, de fer et de cordes. Il semble que ce soit une sorte d'être qui a je ne sais quelle sombre initiative; on dirait que cette charpente voit, que cette machine comprend, que ce bois, ce fer et ces cordes veulent. Dans la rêverie affreuse où sa présence jette l'âme, l'échafaud apparaît terrible et se mêlant de ce qu'il fait. L'échafaud est le complice du bourreau; il dévore; il mange de la chair, il boit du sang. L'échafaud est une sorte de monstre fabriqué par le juge et par le charpentier, un spectre *qui semble vivre d'une espèce de vie épouvantable faite de toute la mort qu'il a donnée.* » Il s'agit ici de l'horrible vision que l'évêque Bienvenu garda toute sa vie de l'instrument du supplice d'un criminel qu'il avait assisté

1. *Les Contemplations*, III, 29 : *La nature.*
2. *Les Misérables*, I, 4.

à ses derniers moments. On peut voir dans un autre roman [1] le parti que le grand styliste a tiré de cette sorte d'hallucination pour peindre la rencontre d'un gibet et d'un pendu avec un enfant perdu dans la nuit.

Victor Hugo est sérieux, et on le dirait plus qu'à demi convaincu, quand il traite les éléments de forces vivantes et intentionnelles : « Les éléments savent ce qu'ils font et où ils vont. Aucune force n'est aveugle. L'homme doit épier les forces et tâcher de découvrir leur itinéraire. » — « La mer est secrète; on ne sait jamais ce qu'elle a; il faut prendre garde. » — « La mer fait des maladresses... L'orage avait mal attaqué. » — « Il y a quelqu'un derrière l'horizon. Quelqu'un de terrible, le vent. Le vent, c'est-à-dire cette masse de titans que nous appelons les souffles. L'immense canaille de l'ombre. » On dirait parfois que le poète les distingue de l'air en mouvement. Il dit, sous la forme d'une proposition scientifique : « la canalisation de l'air par le vent est incontestable ». Cette distinction est nécessaire, en effet, pour qu'on se représente le vent, être animé, comme la force motrice de l'air, qui garde le rôle passif de matière. Cette force vivante en déchaîne

1. *L'homme qui rit*, I, 6.

une autre de semblable nature, le flot : « Les vents font aboyer après les roches les flots, ces chiens. » Le mot ci-dessus : *canaille,* doit s'interpréter étymologiquement; les vents et les flots sont également assimilés à des chiens furieux. On entend dans la nuit « leurs cavaleries »[1].

Notons quelques mots des plus caractéristiques, dans un morceau fameux du roman de *Quatre-vingt-treize* : la caronade lâchée. Ce n'est plus d'un élément naturel qu'il s'agit là, mais d'un objet matériel fait de main d'homme, et secoué par les oscillations d'un navire, dans la tempête. « C'est, dit le poète, l'entrée en liberté de la matière; on dirait que cet esclave éternel se venge; il semble que la méchanceté qui est dans les objets que nous appelons inertes sorte et éclate tout à coup... Rien de plus inexorable que la colère de l'inanimé... Le monstre avait l'air de guetter l'homme. Il y avait, on l'eût pu croire, de la ruse dans cette masse,... c'était on ne sait quel gigantesque insecte de fer ayant ou semblant avoir une volonté de démon. Par moments, cette sauterelle colossale,... etc. » Il serait impossible de trouver une opposition plus

1. *Les Travailleurs de la mer*, 1re partie, VI, 3 ; 2e partie, III, 1, 2, 6. — *Quatre-vingt-treize*, 1re partie, II, 7.

flagrante entre la méthode poétique, qui peint les mouvements désordonnés d'une masse libre, sur le pont d'un vaisseau, comme s'ils étaient ceux d'un être vivant et passionné, et la méthode scientifique qui les envisage comme des applications de la loi de la gravitation à un corps dont la verticale menée du centre de gravité subit des déplacements par rapport à ses points d'appui. On peut faire fi de la poésie, mais pour peu qu'on l'accueille, il faut savoir qu'elle est toujours *cela*, à un degré ou à un autre, et qu'elle ne fait *en cela* que garder la loi primitive du langage, ou y revenir, et que ceux qui le plus y reviennent sont les plus vrais poètes.

Les personnifications d'idées générales sont un autre chapitre. Victor Hugo ne les a pas ménagées. Il va sans dire qu'elles ont pu lui servir à formuler des thèses fort absurdes. Mais ceci n'a point affaire à la question de poésie. Dans l'*Année terrible*, il a pris la Société, le Passé, la Misère et l'Ignorance, en guise de poétiques boucs émissaires, qu'il a chargés des péchés du peuple afin d'innocenter les personnes :

> J'accuse la Misère, et je traîne à a barre
> Cet aveugle, ce sourd, ce bandit, ce barbare,
> Le Passé............
> Non, je n'accuse rien du présent, ni personne;
> Non, le cri que je pousse et le glas que je sonne,

C'est contre le passé, fantôme encor debout
Dans les lois, dans les mœurs, dans les haines, dans tout.
J'accuse, ô nos aïeux, car l'heure est solennelle,
Votre société, la vieille criminelle!
La scélérate a fait tout ce que nous voyons.....
Elle qui, fourvoyant les hommes, même en France,
Créa la cécité qu'on appelle ignorance.....
J'accuse le passé, vous dis-je, il a tout fait;
Quand il abrutissait le peuple, il triomphait.
Il a Dieu pour fantôme et Satan pour ministre.
Hélas! il a créé l'indigence sinistre,
Qui saigne et qui se venge au hasard, sans savoir,
Et qui devient la haine, étant le désespoir [1].

Réunissons, pour ne rien laisser de côté de ce sujet si intéressant pour la critique, un certain nombre de traits isolés de personnification, qui servent souvent à donner un tour singulièrement poétique à la pensée; et voyons comment, d'autres fois, des mythes développés sortent du même procédé.

Personnification du mot : on sait l'espèce de culte voué par le poète au mot :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant.
La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant.....

Personnification du vers :

Au milieu de cette humble et haute poésie,
Dans cette paix sacrée où croît la fleur choisie,
Où l'on entend couler les sources et les pleurs,
Où les strophes, oiseaux peints de mille couleurs,

1. *L'Année terrible*, mai : *Paris incendié.*

Volent, chantant l'amour, l'espérance et la joie,
Il faut que par instants on frissonne, et qu'on voie
Tout à coup, sombre, grave et terrible au passant,
Un vers fauve sortir de l'ombre en rugissant [1].

Ce fauve, dans les vers qui suivent, est comparé à un lion qui apparaît brusquement dans un riant paysage.

Images charmantes, obtenues par l'association de deux substantifs dont l'un est une sorte d'incarnation de l'autre :

Viens! nos deux chevaux mensonges
Frappent du pied tous les deux,
Le mien au fond de mes songes;
Et le tien au fond des cieux.

Autres, en toutes sortes de genres, allant du gracieux au terrible et de l'image à l'abstraction : la Pudeur, « veillant indignée sur la paix de cette morte » (de Fantine dans les *Misérables*) ; la Prière, qui nous montre l'écorchure de ses genoux ; la dupe Dévouement ; le roulier, acharné à battre ses chevaux, et qui n'est plus qu'un Orage de coups ; le peuple Océan, jetant l'écume Populace ; la Nuit qui « a peur », et qui « devient livide en contemplant l'immensité » ; la Vie éclair, l'Aigle trépas, le Fossoyeur oubli, le Tas de cendres néant, la sombre Fosse éternité ; l'Arbre éternité,

1. *Les Contemplations*, 1, 8 et 23.

qui relie entre eux tous les êtres dans la *Branche nombre* incessamment croissante, et dans la *Branche destin*, sombre végétation; le cadavre effrayant de la Cause; la Chute, personnification supérieure à celle de Satan lui-même :

« C'était plus qu'un esprit tombé, c'était la Chute »... Et l'Ananké, ou Isis-Lilith,

..... Être inconnu, funeste, illimité,
Que l'homme en frémissant nomme fatalité [1].

La disposition, si extraordinaire à une époque telle que la nôtre, — nous ne saurions trop y insister, — à se servir de la fiction des métamorphoses pour rendre des sentiments, ne se montre pas seulement dans mille traits passagers, comme quand le poète, pensant à l'insolence, à la bassesse des hommes, se fait, au grand dégoût des littérateurs délicats, cette image d'un grand de la terre :

Derrière lui, tandis qu'il marche, et fait la roue,
Sa fiente épanouie engendre son flatteur;

ou encore quand il songe à ce à quoi il a bien raison de dire que le laboureur ne songe pas, et

1. *Les Contemplations*, III, 2; VI, 6, 16, 17, 18, 20. — *La fin de Satan*, p. 290-302, 1re édit.

qu'il assimile l'homme à l'élément pour la brutalité, sous cette forme d'évocation :

..... et les pauvres chevaux,
Que le laboureur bat et fouette avec colère,
Sans songer que le vent va le rendre à son frère,
Le marin sur les flots.

Le procédé spontané de l'esprit est devenu une habitude de composition littéraire chez Victor Hugo, quand, prié d'écrire quelques mots sur un exemplaire de la *Divine comédie*, il met dans la bouche de Dante un souvenir de métempsycose plus hardi que ceux de Pythagore et d'Empédocle, car il remonte jusqu'à l'inanimé :

J'ai d'abord été, dans les vieux âges,
Une haute montagne, emplissant l'horizon;
Puis, âme encore aveugle et brisant ma prison,
Je montai d'un degré dans l'échelle des êtres :
Je fus un chêne et j'eus des autels et des prêtres,
Et je jetai des bruits étranges dans les airs;
Puis je fus un lion, rêvant dans les déserts,
Parlant à la nuit sombre avec sa voix grondante.
Maintenant je suis homme, et je m'appelle Dante [1].

Mais le procédé exprime aussi des émotions réelles. Il est difficile de ne pas voir un produit sincère de l'imagination émue, dans certain passage d'un épisode du roman des *Misérables*,

1. *Les Contemplations*, III, 1.

souvent et très justement cité comme un morceau de curieuse virtuosité descriptive. Il s'agit de l'égout de Paris : « L'histoire passe par l'égout. La Saint-Barthélemy y filtre goutte à goutte entre les pavés. Les grands assassinats publics y poussent leurs cadavres. *Pour l'œil du songeur*, tous les meurtriers historiques sont là, dans la pénombre hideuse, à genoux, avec un peu de leur suaire pour tablier, épongeant lugubrement leur besogne. » Suivent des noms exécrés de tyrans et de malfaiteurs publics : « Ils y sont », dans l'égout, « grattant les pierres et tâchant de faire disparaître la trace de leurs actions. *On entend sous les voûtes le balai de ces spectres.* » La marche de l'imagination est facile à reconnaître. L'égout de Paris, un jour de révolution, peut bien recevoir ce qu'a reçu jadis cet égout de Rome dont le poète des *Châtiments* nous a donné l'affreux spectacle, et où il nous a forcés de contempler le tas monstrueux de quelque chose qui fut jadis vivant,

Sans pouvoir distinguer si ces mornes charognes
Ont une forme encore visible en leurs débris,
Et sont des chiens crevés ou des césars pourris.

De l'idée du tyran dont le cadavre a suivi à l'égout le sang de ses victimes, on passe à l'idée de l'expiation, et de celle-ci à l'image du mort

revivant, et de l'égout remplissant la fonction d'un enfer. Des personnages mythiques, des ombres, expient les actes néfastes des vivants, tâchent d'en effacer les traces : *On entend le balai de ces spectres.* Encore un pas, et le balai lui-même aurait pu s'offrir au Songeur pour donner au spectre une substance, grâce à l'étrange métempsycose d'une âme coupable en cet objet vil. On arrive par ce chemin aux images les moins naturelles et les plus répugnantes, que Victor Hugo a multipliées ailleurs[1].

Il n'est pas étonnant qu'un poète possédé du génie mythologique à un degré dont les anciens eux-mêmes avaient depuis longtemps cessé d'avoir des exemples chez leurs poètes, au temps d'Horace et de Virgile, soit entré dans le sentiment vrai des mythes grecs, et qu'après avoir été le principal auteur de la révolution littéraire qui a banni les figures fanées et ridées d'Apollon et des Muses, de Bellone et de Cythérée, de Flore et de Pomone, il ait pu, dès qu'il l'a voulu, parler d'original cette vieille langue, en comprendre l'esprit, et tirer de ce rajeunissement inattendu des effets merveilleux. N'est-ce pas sentir comme un ancien, que

1. *Les Misérables*, 5e partie, II, 2. — *Les Contemplations : La Bouche d'ombre.*

d'imaginer la vision et de rendre ainsi la pensée de deux amants penchés au bord d'un cratère de Sicile?

Pareils à deux oiseaux qui vont de cime en cime,
Nous parvînmes enfin tout au bord d'un abîme.
Elle osa s'approcher de ce sombre entonnoir,
Et quoique mainte épine offensât ses mains blanches,
Nous tâchâmes, penchés et nous tenant aux branches,
D'en voir le fond lugubre et noir.

En ce même moment, un titan centenaire,
Qui venait d'y rouler sous vingt coups de tonnerre,
Se tordait dans ce gouffre où le jour n'ose entrer;
Et d'horribles vautours au bec impitoyable,
Attirés par le bruit de sa chute effroyable,
Commençaient à le dévorer.

Alors, elle me dit : J'ai peur qu'on ne nous voie!
Cherchons un antre afin d'y cacher notre joie!
Vois ce pauvre géant! Nous aurions notre tour,
Car les dieux envieux qui l'ont fait disparaître,
Et qui furent jaloux de sa grandeur, peut-être
Seraient jaloux de notre amour!

Il faudrait citer le poème entier du *Satyre*, pour montrer avec quel naturel et quelle verve Victor Hugo exprime ses idées morales et pittoresques, en ce langage et cette symbolique perdus, mêlant aux mythes grecs les dénominations latines et les termes universels de la langue française, au hasard de sa propre vue mythologique des choses, et selon que chaque idée qui lui vient trouve à se personnifier : Avril, l'Ondée, l'Hiver, le Zodiaque, la Violence, l'Indigence, l'Amour, la

Haine, l'Humanité, l'Ombre, le Chaos, la Mort, l'Ame, le Verbe, l'Être, la Chose, l'Inconnu, l'Énigme, et cette sorte d'universel-personnel que fournit le mot *Tout*, employé comme nom propre, sans l'article. Le sens de cet admirable poème, pris en son entier, est d'un réel et considérable intérêt : c'est la démonstration poétique, inspirée à l'auteur par l'esprit même de la mythologie, par le sentiment profond qu'il avait de cette interprétation de la nature d'où naquit la mythologie : la démonstration, dis-je, d'un grand fait de l'histoire des religions, le passage de la mythologie spontanée et fragmentaire à la mythologie généralisée et synthétisée par la réflexion ; en d'autres termes, du paganisme au panthéisme. Je ne saurais, sans trop m'étendre, citer des exemples de l'emploi vivant et modernisé des mythes antiques, dans la composition du *Satyre* : ils frappent le lecteur à toute page; mais on me permettra de rapporter les principaux passages où le poète présente le tableau des dieux olympiens, et puis déploie la vision panthéiste dans laquelle ils doivent à la fin se perdre. Ce sont des vers d'une éclatante beauté.

Le satyre entre dans le ciel. Obscur et boiteux, cet être en qui la nature entière, ombres et clartés, trouvera tout à l'heure une effrayante

personnification qui est le Réel lui-même, est d'abord ébloui par l'apparition de la grande lumière de l'Olympe :

Soudain, il se courba sous un flot de clarté,
Et le rideau s'étant tout à coup écarté,
Dans leur immense joie il vit les dieux terribles.
Ces êtres surprenants et forts, ces invisibles,
Ces inconnus profonds de l'abîme étaient là.
Sur douze trônes d'or que Vulcain cisela,
A la table où jamais on ne se rassasie,
Ils buvaient le nectar et mangeaient l'ambroisie.
Vénus était devant, et Jupiter au fond.
Cypris, sur la blancheur d'une écume qui fond,
Reposait mollement, nue et surnaturelle,
Ceinte du flamboiement des yeux fixés sur elle,
Et, par moments, avec l'encens, les cœurs, les vœux,
Toute la mer semblait flotter dans ses cheveux.
Jupiter aux trois yeux songeait, un pied sur l'aigle,
Son sceptre était un arbre ayant pour fleur la règle.
On voyait dans ses yeux le monde commencé,
Et dans l'un le présent, dans l'autre le passé ;
Dans le troisième errait l'avenir comme un songe.

Amené dans l'assemblée des dieux, qui rient de sa difformité, le satyre, cet être immonde, habitant d'un antre au bas de l'Olympe, est invité par dérision à chanter devant Apollon et les Muses. Il prend ses pipeaux et puis la lyre. Sa nature grossière et lascive est élevée par l'inspiration à une hauteur de connaissance des choses, de leur commencement et de leur fin, dont ces olympiens bienheureux, produits eux-mêmes qui s'estiment éternels de la nature incessamment changeante,

n'emploient pas leur temps à sonder les profondeurs. Ce que le satyre chante, dans le mode mythologique, c'est ce que nous appelons, en notre langage soi-disant scientifique, l'Évolution et le Progrès universel; c'est l'origine chaotique, le combat du Jour et de la Nuit, les horreurs et les beautés de la Terre et de l'Homme, la Guerre et la Paix, la fin des maux, la fin des dieux, l'apothéose de l'humanité. Ces idées, que le bon sens de l'antiquité se refusa à suivre et à développer, quant aux vues de perfection humaine et de future félicité terrestre, sont certainement antiques en principe et touchant le passé, touchant la production naturelle et spontanée des choses et de leur ordre progressif, dont les dieux furent les effets avant d'être les instruments, les imparfaits agents. Le poète est ainsi dans le vrai, quand il donne la forme mythologique à une pensée qui fut originairement la mythologie même, et qui n'est encore que cela aujourd'hui, étant toute fondée sur la méthode qui fait sortir du développement d'une substance personnifiée les phénomènes naturels. Ajoutons que, si la conception est une fois admise, c'est un symbole très juste et très beau du transformisme allant à la béatification du monde et de l'homme, que la métamorphose du corps bestial du Satyre en la matière

universelle, et de ses appétits inférieurs en désir et vision idéale de la fin de paix et de bonheur.

Le poème se divise, après le prologue, en quatre parties : le Bleu, le Noir, le Sombre, l'Étoilé. La première est l'entrée du satyre dans le ciel de l'Olympe où vivent, matériellement heureux, invulnérables, ces dieux que leur histoire mythique fait envisager en un mélange de bien et de mal moral, qui permet de les qualifier de tyrans tout aussi justement que de bienfaiteurs des hommes. Cependant la figure de Jupiter est digne et sévère, quoique le poète n'ait pas omis un trait qui rapproche la nature du *Père des dieux et des hommes* de celle du Satyre : « des femmes dit-il, Danaé, Latone, Sémélé, flottaient dans son regard. » Et d'ailleurs :

Derrière Jupiter rayonnait Cupidon,
L'enfant cruel, sans pleurs, sans remords, sans pardon,
Qui, le jour qu'il naquit, riait, se sentant d'âge
A commencer, du haut des cieux, son brigandage.

Les trois autres parties sont le chant du Satyre. Le Noir est un tableau de la nature en son commencement chaotique, en ses enfantements périssables, mais, à la fin, en sa belle croissance qui conduit à l'« âme » et aux espérances de l'âme. D'abord, la mer, la terre et leurs abîmes,

puis la végétation et ses produits variés, bienfaisants ou funestes.

La forêt surgit; l'arbre superbe
Fouille le globe avec une hydre sous ses pieds;
La racine effrayante aux longs cous repliés,
Aux mille becs béants dans la profondeur noire,
Descend, plonge, atteint l'ombre et tâche de la boire,
Et, bue, au gré de l'air, du lieu, de la saison,
L'offre au ciel en encens ou la crache en poison,
Selon que la racine, embaumée ou malsaine,
Sort, parfum, de l'amour, ou, venin, de la haine....
Mais qu'importe à la terre! Au chaos contigue,
Elle fait son travail d'accouchement sans fin.
Elle a pour nourrissons l'universelle faim.

L'œuvre du chaos ne laisse pas d'être une création bénie :

Salut, chaos! gloire à la terre!
Le chaos est un dieu; son geste est l'élément;
Et lui seul a ce nom sacré : commencement.
C'est lui qui, bien avant la naissance de l'heure,
Surprit l'aube endormie au fond de sa demeure,
Avant le premier jour et le premier moment.
C'est lui qui, formidable, appuya doucement
La gueule de la nuit aux lèvres de l'Aurore;
Et c'est de ce baiser qu'on vit l'étoile éclore.
Le chaos est l'époux lascif de l'infini.
Avant le verbe, il a rugi, sifflé, henni;
Les animaux, aînés de tout, sont les ébauches
De sa fécondité comme de ses débauches.
Fussiez-vous dieu, songez en voyant l'animal!
Car il n'est pas le jour, mais il n'est pas le mal.
Toute la force obscure et vague de la terre,
Est dans la brute, larve auguste et solitaire....
Et maintenant, ô dieux! écoutez ce mot : l'âme.
Sous l'arbre qui bruit, près du monstre qui brame,

Quelqu'un parle. C'est l'âme. Elle sort du chaos....
L'être est d'abord moitié brute et moitié forêt;
Mais l'Air veut devenir l'Esprit, l'homme apparaît.
L'homme? Qu'est-ce que c'est que ce sphinx? Il commence
En sagesse, ô mystère! et finit en démence.
O ciel qu'il a quitté, rends-lui son âge d'or!...

Le *Noir* finit à l'apparition de l'esprit, c'est-à-dire de l'homme; le *Sombre* est son histoire, l'histoire de « cette aventure » :

L'homme, le chiffre élu, tête auguste du nombre
Effacé par sa faute, et, désastreux reflux,
Retombé dans la nuit de ce qu'on ne voit plus.

L'humanité a commencé dans l'amour et dans la liberté; la liberté est devenue joug, la haine a fermé le ciel. Les hommes ont bravé le sort. Avec Cadmus,

Ils ont semé les dents de la bête; il en sort
Des spectres tournoyant comme la feuille morte,
Qui combattent, l'épée à la main, et qu'emporte
L'évanouissement du vent mystérieux.
Ces spectres sont les rois; ces spectres sont les dieux.
Ils renaissent sans fin, ils reviennent sans cesse;
L'antique égalité devient sous eux bassesse;
Dracon donne la main à Busiris; la mort
Se fait code, et se met aux ordres du plus fort,
Et le dernier soupir libre et divin s'exhale
Sous la difformité de la loi colossale.

Comment citer des vers du Satyre et n'y pas comprendre ce tableau de la guerre, qui n'est malheureusement plus de la mythologie, mais bien de la vivante histoire?

Il dit la guerre; il dit la trompette et le glaive,
La mêlée en feu, l'homme égorgé sans remords,
La gloire, et, dans la joie affreuse de la mort,
Les plis voluptueux de bannières flottantes;
L'aube naît, les soldats s'éveillent sous les tentes;
La nuit, même en plein jour, les suit, planant sur eux;
L'armée en marche ondule au fond des chemins creux;
La baliste en roulant s'enfonce dans les boues;
L'attelage fumant tire, et l'on pousse aux roues;
Cris des chefs, pas confus; les moyeux des charrois
Balafrent les talus des ravins trop étroits.
On se rencontre, ô choc hideux! les deux armées
Se heurtent, de la même épouvante enflammées,
Car la rage guerrière est un gouffre d'effroi.
O vaste effarement! chaque bande a son roi.
Perce, épée! ô cognée, abats! massue, assomme!
Cheval, foule aux pieds l'homme, et l'homme, et l'homme [et l'homme!]
Hommes, tuez, traînez les chars, roulez les tours;
Maintenant, pourrissez, et voici les vautours!

. . . .

Il reprit : donc les dieux et les rois sur le faîte,
L'homme en bas; pour valets aux tyrans les fléaux.
L'homme ébauché ne sort qu'à demi du chaos,
Et jusqu'à la ceinture il plonge dans la brute....
Toutes les surdités s'entendent contre lui;
Le sol l'alourdit, l'air l'enfièvre, l'eau l'isole;
Autour de lui la mer sinistre se désole;
Grâce au hideux complot de tous ces guets-apens,
Les flammes, les éclairs, sont contre lui serpents;
Ainsi que le héros l'aquilon le soufflette;
La peste aide le glaive, et l'élément complète
Le despote, et la nuit s'ajoute au conquérant;
Ainsi la chose vient mordre aussi l'homme et *prend*
Assez d'âme pour être une force, complice
De son impénétrable et nocturne supplice;
Et la Matière, hélas! devient Fatalité.

Ces dernières personnifications sont d'autant plus à remarquer qu'il semblerait que l'Élément,

l'Aquilon, la Chose, la Matière, la Nuit, ces forces nées d'une âme hostile à l'homme, suivent en leurs attaques le héros, le despote, le conquérant, c'est-à-dire, au fond, l'homme déchu lui-même, au lieu de le précéder, comme le voudrait le principe de l'évolution appliqué logiquement. C'est une contradiction dans l'esprit du poète, à ce qu'il semble.

Le chant du *Sombre* s'achève par une contre-partie du tableau pessimiste de l'histoire humaine, c'est-à-dire par la future apothéose de l'homme. Citons la finale apostrophe du Satyre aux Olympiens et sa propre métamorphose en Dieu universel de la nature. C'est le chant de l'*Étoilé*.

Dieux, vous ne savez pas ce que c'est que le monde;
Dieux, vous avez vaincu, vous n'avez pas compris....
Sachez ceci, tyrans de l'homme et de l'Erèbe,
Dieux qui versez le sang, Dieux dont on voit le fond :
Nous nous sommes tous faits bandits sur ce grand mont
Où la terre et le ciel semblent en équilibre,
Mais vous pour être rois, et moi pour être libre....
Soyez les Immortels, faites! broyez les êtres,
Achevez ce vain tas de vivants palpitants,
Régnez; quand vous aurez, encore un peu de temps,
Ensanglanté le ciel que la lumière azure,
Quand vous aurez, vainqueurs, comblé votre mesure,
C'est bien, tout sera dit, vous serez remplacés
Par ce noir dieu final que l'homme appelle Assez!...
Tout en parlant ainsi, le satyre devint
Démesuré; plus grand d'abord que Polyphème,
Puis plus grand que Typhon qui hurle et qui blasphème,
Et qui heurte ses poings ainsi que des marteaux,
Puis plus grand que Titan, puis plus grand que l'Athos;

L'espace immense entra dans cette forme noire;
Et, comme le marin voit croître un promontoire,
Les dieux dressés voyaient grandir l'être effrayant;
Sur son front blêmissait un étrange orient;
Sa chevelure était une forêt; des ondes,
Fleuves, lacs, ruisselaient de ses hanches profondes;
Ses deux cornes semblaient le Caucase et l'Atlas;
Les foudres l'entouraient avec de sourds éclats;
Sur ses flancs palpitaient des prés et des campagnes,
Et ses difformités s'étaient faites montagnes;
Les animaux qu'avaient attirés ses accords,
Daims et tigres, montaient tout le long de son corps;
Des avrils tout en fleurs verdoyaient sur ses membres;
Le pli de son aisselle abritait des décembres;
Et des peuples errants demandaient leur chemin,
Perdus au carrefour des cinq doigts de sa main;
Des aigles tournoyaient dans sa bouche béante;
La lyre devenue en le touchant géante,
Chantait, pleurait, grondait, tonnait, jetait des cris;
Les ouragans étaient dans les sept cordes pris
Comme des moucherons dans de lugubres toiles;
Sa poitrine terrible était pleine d'étoiles.

Les derniers vers du *Satyre* sont la prophétie du monde *sans dieux* et du « rayonnement de l'Ame universelle ».

Place à Tout! Je suis Pan. Jupiter, à genoux!

cette exclamation termine le poème. Laissons pour la retrouver ailleurs, la pensée du poète lui-même, qui n'a pas ici sa suffisante expression, et bornons nos remarques à la mythologie. Si l'on compare la métamorphose du Satyre devenu Pan, — mais Pan, non point cette divinité pastorale, de forme assez modeste, qui porte ce nom

dans les temps anciens de la mythologie populaire, mais une autre qui eut pour origine un calembour grec inventé par le syncrétisme panthéiste d'une époque avancée [1], — si on compare cette transformation gigantesque et barbare aux métamorphoses d'un genre intelligible et net, que les auteurs des mythes primitifs ont imaginées, et que, plus tard, les poètes ont recueillies, on sera frappé de la différence de leurs caractères. La première fait songer à la mythologie monstrueuse des *Pouranas* de l'Inde, où rien ne serait plus facile que d'en trouver les analogues; les autres ont les formes claires qui conviennent au sentiment esthétique et au goût mesuré des Grecs. La grande métamorphose du Satyre dont la forme se perd, réunissant toutes les figures, et n'en pouvant plus dès lors revêtir aucune comme tout, exprime le passage du polythéisme, où toutes les idées divines *ont des formes*, au panthéisme, dont la pensée suprême est nécessairement *informe*. Le poète s'est rendu compte de la conséquence, car il fait jeter par le révolté cette insulte à la face des Olympiens :

..... Tout le mal vient de la forme de dieux.

1. Voir A. Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique*, t. I, p. 111.

Maintenant que nous avons reconnu et défini chez Victor Hugo cette puissance imaginative et de personnification, ce génie mythologique auxquels il a dû essentiellement d'être le poète que l'on sait, nous avons une contre-partie à aborder, en étudiant les effets de l'imagination à peu près exclusivement adoptée pour méthode, dans la conduite de la pensée et dans la composition des vers.

CHAPITRE V

Les vices de la méthode imaginative.

Victor Hugo a fait entrer dans le recueil des *Contemplations* deux pièces de vers datées de 1834, et que, l'on peut le croire, il avait craint de publier dans les *Chants du crépuscule*, ou les *Voix intérieures*, ou *les Rayons et les Ombres*. Ces vers sont loin d'être de ses meilleurs, ils ne sont pas même tout à fait de ses bons, pour la plupart; le lecteur de 1835-1840 aurait été choqué certainement par des traits, plus qu'ordinaires, du mauvais goût qu'on reprochait aux « romantiques »; par la recherche assez malheureuse de l'esprit et de l'effet, par l'abus de ces amplifications d'un nouveau genre qui poussent la même idée d'image en image, sans raison visible de s'arrêter; enfin, par des défauts que, vingt ans

après, le public lettré avait appris à supporter chez le grand écrivain, quand celui-ci trouvait bon de s'y abandonner [1]. Il est intéressant de constater à ce propos que, contrairement à ce qu'on serait tenté de croire, les défauts généralement reconnus de la versification *lâchée* de Victor Hugo dans les œuvres des dix dernières années de sa vie, ne sont pas précisément dus à l'affaiblissement de l'imagination et de la mémoire et, par suite, du sentiment poétique et du style, mais bien à l'habitude toujours croissante de se contenter de tout ce qui lui venait immédiatement à l'esprit. Le procédé fut toujours le même; seulement, à une époque, il choisissait et, dans certains cas, savait se borner, savait même être admirablement sobre — contre ses principes; — à une autre, il se livrait indistinctement aux suggestions du procédé, et il en recevait encore de très belles. Ce ne sont pas ces dernières qui ont pu être imitées par de spirituels parodistes de ses tics littéraires.

Revenons aux deux pièces de 1834. Victor Hugo y répond avec irritation et une sorte de violence aux critiques de la vieille école qui lui

1. *Les Contemplations*, I, 7 et I, 26 : *Réponse à un acte d'accusation*; — *Quelques mots à un autre.*

reprochent de révolutionner la langue. On l'y voit surtout préoccupé de la question des mots, dont il veut qu'aucun ne soit banni du langage élevé ; puis des préceptes de la rhétorique, contre lesquels il revendique la liberté de l'inspiration. En matière de versification, c'est encore la liberté qu'il réclame, en particulier celle des *enjambements*, et il ne paraît pas avoir formellement conscience des nouveautés rythmiques qu'il apporte, et qui sont quelque chose de très positif, dont l'idée toute seule de la liberté ne fournit point l'équivalent. Un seul passage est relatif au procédé de la composition des vers en général, et quoiqu'il ne soit pas *grammaticalement* clair — défaut très rare chez Victor Hugo — on peut, ce semble, y reconnaître l'affirmation du trait caractéristique d'opposition de la nouvelle méthode à l'ancienne. Définissons-le brièvement ainsi : *Dans le cours du développement d'une idée principale, demander les idées accessoires non point à la raison, c'est-à-dire aux jugements et aux raisonnements que le sujet comporte, mais bien aux images qui se présentent à la pensée par l'effet des associations naturelles et spontanées des idées ou des mots.*

Il faut à toute chose un *magister dixit*.
Revenons à la règle et sortons de l'opprobre;
L'hippocrène est de l'eau, donc le beau c'est le sobre.
Les vrais sages, ayant la raison pour lien,
Ont toujours consulté, sur l'art, Quintilien;
Sur l'algèbre, Leibnitz; sur la guerre, Végèce.

C'est le discours que le poète prête à un détracteur; et il répond :

Quand l'impuissance écrit, elle signe : Sagesse...
Sortons du domino nommé forme oratoire.
On nous a vus, poussant vers un autre horizon
La langue, avec la rime entraînant la raison,
Lancer au pas de charge, en batailles rangées,
Sur Laharpe éperdu, toutes ces insurgées;
Nous avons au vieux style attaché ce brûlot :
Liberté!

Ces insurgées, qui ne sont pas autrement qualifiées, sont sans doute les images qui s'élèvent dans l'esprit laissé à ses pentes naturelles; l'horizon est celui qu'elles découvrent successivement en s'amenant les unes les autres; les batailles sont celles qu'elles livrent au thème logique, dont elles n'acceptent pas les chaînes; et la raison entraînée avec la rime signifie l'introduction continuelle, dans le discours, des idées qui ne sont pas sans raison, mais dont la raison déterminante est la rime, à la faveur des images qu'elle suggère.

Dans l'école littéraire qu'il faudrait appeler rationnelle, et qui, chez toutes les nations qui

ont eu une littérature consciente, s'est produite au moment où la critique a entrepris de formuler les règles de ce qui avait d'abord procédé de la spontanéité de l'esprit et de la parole, la composition des vers prend nécessairement la forme d'une œuvre de seconde main, pour ainsi dire. La composition première, encore bien qu'elle ne soit pas écrite, est *de la prose*. Le poète rationnel pense en prose ; il a son thème, il sait, avec plus ou moins de précision, à l'aide de quelles idées il entend le développer, et la question est alors pour lui de formuler ces idées par un agencement de mots soumis à certaines lois de quantité et d'accentuation ; — de nombre, d'accent et de rime, dans les langues dont la prosodie n'est pas quantitative. C'est *un problème à résoudre*. Ainsi nos poètes classiques ont certainement tous construit mentalement leur pensée en commun langage, et enchaîné leurs idées en ordre logique, d'abord, puis travaillé à les disposer en des nombres de syllabes divisés de certaines manières fixes, avec des rimes à de certains intervalles. *La rime est une esclave et ne doit qu'obéir*, disait Boileau. De là ce pénible et cruel exercice de la recherche de cette rime, dont les difficultés, avouées avec une naïveté honorable, nous semblent aujourd'hui jeter quelque ridicule sur la

figure sévère du « législateur du Parnasse ». Mais la vérité est que la *traduction* en vers rimés d'une pensée nette et fixe est *généralement* impossible sans chevilles, altérations ou périphrases, dans la langue française.

L'école de l'imagination procède autrement. Un thème général étant donné, et les premiers mots de son développement posés, un certain mot est, je suppose, *en vedette*, qui, dans la période poétique commençante, occupe la place d'une fin de vers. C'est l'*amorce* d'un autre mot qui doit tout à la fois rimer avec le premier et pouvoir entrer, à une place déterminée par le mètre, dans l'expression de l'idée principale, *ou de quelque autre idée qui lui soit suffisamment associée*. Un sentiment confus, mais que l'habitude rend familier et d'un service plus ou moins facile au poète, lui a déjà fait pressentir que le premier de ces mots est, parmi ceux qu'il était libre de choisir à cet endroit, celui qui offre les meilleures chances pour la suite; et, du reste, il se livre à certains tâtonnements et revient sur ses pas quand il le faut. Supposons la rime arrêtée; l'imagination productive du poète se trouve, grâce à la mémoire des mots qui peuvent fournir cette rime, *et grâce aux associations d'idées qu'amènent ces mots*, en possession d'un matériel

d'images suggérées, entre lesquelles il choisit celle qui se prête le mieux, soit à terminer l'expression de sa pensée, soit à la continuer par de nouvelles images, ou enfin à passer à d'autres idées, souvent au hasard de sa fantaisie.

La critique a plus d'une fois rapproché ce procédé poétique du jeu des *bouts rimés*; cependant il s'en distingue essentiellement, en ce que le poète dispose librement de la *rime donnée* comme de la *rime cherchée*, et les rattache l'une et l'autre au courant de sa pensée par des associations d'idées naturelles. Mais il n'y aura presque plus de différence, s'il arrive qu'après avoir posé tel mot pour pierre d'attente, on s'oblige en quelque sorte — et si l'on a assez d'imagination pour cela faire — à employer n'importe lequel des mots qui riment richement avec le premier, et à en tirer une image tant bien que mal appropriable au sujet. Il est certain que Victor Hugo a fait beaucoup de vers qui semblent destinés à tenir cette sorte de gageure. Nous en citerons tout à l'heure des exemples. Il s'est amusé quelquefois aussi à accumuler une suite des mêmes rimes avec des sens baroques ou tirés aux cheveux [1]; mais ceci ne compte pas. Dans l'usage

1. Voir les chansons de Gavroche, dans les *Misérables*, 4e partie, XV, 4.

normal de la méthode en question, l'improvisateur — car c'est le nom qui convient, dans la mesure où il y a plus d'inspiration, moins de réflexion, — l'improvisateur se fait conduire par la rime d'image en image et d'idée en idée, en n'exerçant que sourdement un contrôle de la raison pour s'assurer que les parties de sa composition forment le tout de l'expression d'une seule pensée avec ses dépendances. Celles-ci admettent des idées à côté et des parenthèses; il faut seulement qu'il n'y ait pas d'incohérences choquantes, ni de chevilles trop visibles. La *cheville*, à la bien définir, consiste en des idées, aussi bien qu'en des mots, assez étrangers ou inutiles à la phrase et à la pensée dont l'esprit du lecteur ou auditeur est occupé dans le moment, pour que la superfluité lui devienne sensible.

La méthode imaginative, dans la versification rimée, étant ainsi bien expliquée, on doit, ce nous semble, la regarder comme un genre de conduite de l'esprit plus poétique que le procédé de la mise en mètres et rimes d'une idée déjà arrêtée prosaïquement. La raison en est que ce qu'on nomme l'inspiration suppose la spontanéité dans la production imaginative et dans l'association des idées. La suggestion de l'idée par l'intermédiaire de la rime ne laisse pas d'avoir ses

défauts, qui sont très graves, mais qui ne sont pas nécessaires; et elle donne parfois lieu à de très heureuses, à de très belles rencontres.

Nous aurons un exemple probable d'une de ces rencontres, ce vers étant écrit :

C'est un prolongement sublime que la tombe,

si nous supposons que la rime a suggéré le second vers :

On y monte, étonné d'avoir cru qu'on y tombe [1].

Autre exemple, cette comparaison : *l'homme des foules*, autrefois pur, maintenant dégradé,

pareil à l'eau qui des fontaines
Tombe au pavé, s'en va dans le ruisseau fatal,
Et devient boue après avoir été cristal [2].

Si c'est le mot *cristal*, qui, venu à l'esprit comme rime disponible pour *fatal*, a mené avec lui la belle image, le trait d'imagination est vraiment admirable.

Mais les exemples sont sans nombre des mots et des vers entiers que motive la rime seule, très évidemment, et qui *font de la peine* au lecteur. Donnons-en quelques-uns. En voici un pitoyable :

1. *Les Deux trophées* (Bruxelles, 6 mars 1871), dans le volume : *Depuis l'exil*, p. 106.
2. *L'Année terrible*, Prologue.

Eh bien! moi je dis : Non, tu n'es pas en démence,
Mon cœur, pour vouloir l'homme indulgent, bon, immense,
Pour crier : Sois clément! sois clément! sois clément!
Et parce que ta voix n'a pas d'autre enrouement [1].

Immense et *enrouement* seraient imposés comme bouts rimés, que leur emploi, tel qu'il est là, ne semblerait peut-être pas des plus heureusement trouvés! C'est encore un vers-cheville, comme avec une rime qu'il faudrait employer à tout prix, que le second des deux vers que voici sur le pauvre maître d'études, victime des écoliers :

Songez qu'il saigne, hélas! sous ses pauvres habits
L'herbe que mord la dent cruelle des brebis,
C'est lui [2],

lui, « le pion », ainsi voué à une métamorphose végétale pour l'exigence de la rime.

Des exemples plus choquants de ces vers tantôt inutiles, faibles, ou obscurs, tantôt menant avec eux des images fortes, mais inattendues, et qui résultent du parti pris d'employer la rime la première venue et de lui trouver à toute force un sens, se rencontrent dans les vers de Victor Hugo, de tout temps; — il n'en manque pas dans les *Orientales*, où le goût des images extraordinaires et surprenantes les favorise; — ils abon-

1. *L'Art d'être grand-père*, XVIII, 4.
2. *Les Contemplations*, III, 16.

dent dans l'*Ane*, dans *Torquemada*, etc. Ils sont particulièrement à signaler dans les cas où la rime ultra-riche, le mot de sonorité identique fascine le versificateur : tombe, tombe, fosse, fausse; chaîne, chêne; mœurs, meurs; faîte, fête; faites, fêtes; mort, mord, etc., etc.

Passons à un autre vice de la méthode imaginative. Tout à l'heure, il s'agissait de ces images amenées par des associations d'idées, spontanées et naturelles, en principe, mais qui deviennent forcées par l'intervention d'une rime qu'on s'impose; comme quand, par exemple, on qualifie Gluck et Beethoven de « rameaux sous qui l'on rêve »; nous avons maintenant affaire à une autre tendance de l'imagination se donnant la tâche d'un thème à développer. Elle va d'images en images, différentes pour une même idée; et, de là, des incohérences, pour l'esprit qui n'est pas prêt à suivre le poète dans la mobilité de sa fantaisie, non plus qu'à s'allonger autant qu'il plaît à celui-ci sur un sujet où il n'a plus rien à attendre. Les incohérences proprement dites, qui sont condamnées par le naturel de l'esprit, avant de l'être par la rhétorique, celles dont il y a des types ridicules bien connus : le char de l'État qui navigue sur un volcan, et autres semblables, c'est à peine si Victor Hugo parfois et rarement

en approche, car il est un voyant et n'a pas coutume de peindre ce qui ne se peut voir. Il ne réunit pas des traits incompatibles sur la même figure; mais rien ne lui est plus ordinaire que de faire succéder les unes aux autres des représentations inalliables entre elles, qui ont cependant cela de commun de se prêter à l'expression imagée d'une même pensée. Après avoir écrit cette stance par exemple :

J'ai des ailes, j'aspire au faîte,
Mon vol est sûr;
J'ai des ailes pour la tempête,
Et pour l'azur.

il transportera de suite notre imagination devant le tableau si opposé de l'ascension pénible d'un infatigable marcheur :

Je gravis les marches sans nombre,
Je veux savoir,
Quand la science serait sombre,
Comme le soir [1].

Quelquefois, ces images qui jurent s'avancent à rangs pressés et se succèdent rapidement; ainsi dans le monologue de Charles-Quint, il est dit d'une « idée, au besoin des temps un jour éclose » :

Elle grandit, va, court, se mêle à toute chose,
Se fait homme, saisit les cœurs, creuse un sillon;

1. *Les Contemplations, Ibo.*

Mais qu'elle entre un matin à la diète, au conclave,
Et tous les rois soudain verront l'idée esclave,
Sur leurs têtes de rois, que ses pieds courberont,
Surgir, le globe en main ou la tiare au front [1].

Le mouvement rythmique de ces vers est superbe, mais les traits ne peuvent se rapporter à un seul et même tableau, quoique la personnification de l'idée domine tout et forme une sorte d'unité. L'idée saisit les cœurs, creuse un sillon, porte la tiare, est prête à faire ou à subir toute autre opération, grâce aux métamorphoses familières au génie mythologique.

1. *Hernani*, acte IV.

CHAPITRE VI

Le culte du mot.

Un poète extraordinairement doué, dans le sens et avec l'intensité que le fut Victor Hugo, a dû éprouver pour la parole et pour les sons, comme excitateurs de son imagination toujours vibrante, un sentiment également extraordinaire, que ne balançait pas chez lui, nous le verrons, le développement, même au degré le plus commun, des facultés de construction logique et de raisonnement, à l'égard desquelles les mots prennent un caractère instrumental et conventionnel. C'est un mélange d'admiration, de vénération et de stupéfaction. Il est tout *effaré*, quand il y pense. Le mot culte ne dit rien de trop pour exprimer ce qu'il sent de cette chose : LE MOT. Il ne le personnifie pas seulement comme tant d'autres choses, sans y songer. Il l'appelle, on l'a vu plus haut,

un *être vivant*, et il se confond en admiration et adoration devant cet être comme créateur de l'esprit bien plus que comme un produit lui-même de la raison :

La plume, qui d'une aile allongeait l'envergure,
Frémit sur le papier, quand sort cette figure.
Le mot, le terme, *type on ne sait d'où venu*,
Face de l'invisible, aspect de l'inconnu;
Créé, par qui? forgé, par qui? Jailli de l'ombre;
Montant et descendant dans notre tête sombre,
Trouvant toujours le sens, comme l'eau le niveau;
Formule des lueurs flottantes du cerveau....

Quand, aux jours où la terre entr'ouvrait sa corolle,
Le premier homme dit la première parole,
Le mot né de sa lèvre, et que tout entendit,
Rencontra dans les cieux la lumière, et lui dit :
Ma sœur!
Envole-toi! plane! sois éternelle!
Allume l'astre! emplis à jamais la prunelle!
Echauffe éthers, azurs, sphères, globes ardents!
Eclaire le dehors, j'éclaire le dedans.
Tu vas être une vie et je vais être l'autre.
Sois la langue de feu, ma sœur, je suis l'apôtre.
Surgis, effare l'ombre, éblouis l'horizon,
Sois l'aube; je te vaux, car je suis la raison;
A toi les yeux, à moi les fronts, ô ma sœur blonde :
Sous le réseau Clarté tu vas saisir le monde;
Avec tes rayons d'or tu vas lier entre eux
Les terres, les soleils, les fleurs, les flots vitreux,
Les champs, les cieux; et moi je vais lier les bouches;
Et sur l'homme, emporté par mille efforts farouches,
Tisser, avec des fils d'harmonie et de jour,
Pour prendre tous les cœurs, l'immense toile Amour.
J'existais avant l'âme. Adam n'est pas mon père.
J'étais même avant toi; tu n'aurais pu, lumière,
Sortir sans moi du gouffre où tout rampe enchaîné;
Mon nom est FIAT LUX, et je suis ton aîné.

En conséquence de cette subordination, d'un caractère éminemment idéaliste, les deux derniers vers de la pièce divinisent le mot :

> Il est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu;
> Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu [1].

Il s'est pourtant glissé dans ce concert lyrique une note irrévérencieuse sur le pouvoir des mots :

> *La terre est sous les mots comme un champ sous les mouches.*

Le poète aurait difficilement trouvé mieux s'il avait voulu constater *ipso verbo* le pouvoir spécial des mots qui leur vient de la rime, et dont nous avons rapporté plus haut des exemples.

« Il est vraisemblable, écrit un psycho-physiologiste, que la plupart des idées se présentent à nous sous la forme d'images verbales, c'est-à-dire de mots. Ainsi, par exemple, les idées : Algérie, ammoniaque, Beethoven, astronomie, se présentent sous la forme même de ces mots, et non comme figures spéciales. Ce sont les mots, Algérie, ammoniaque qui retentissent silencieusement dans ma mémoire, et alors l'association des idées, ou, ce qui revient au même, l'évocation des idées se fait beaucoup moins selon la chaîne

1. *Les Contemplations*, I, 8. La pièce est de 1834.

logique rationnelle que selon la similitude verbale. Algérie évoquera l'idée Egérie, ammoniaque, l'idée maniaque... Chez les aliénés, chez les somnambules, et dans d'autres états particuliers où il y a à la fois intelligence et inconscience, j'ai observé maintes fois, comme tout le monde l'a fait d'ailleurs, cette influence absolument prépondérante des mots sur la direction des idées. Au lieu de dire : l'idée appelle l'idée, je dirais : le mot appelle le mot. Si les poètes étaient sincères, ils reconnaîtraient que la rime, loin de gêner le cours de leurs conceptions, a été, au contraire, l'origine de leurs poésies, et un appui plutôt qu'une entrave. S'il m'était permis de m'exprimer ainsi, je dirais que l'intelligence procède par calembours et que la mémoire est l'art de faire les calembours qui aboutissent à l'idée finale qu'on cherche. »

Je m'écarterais trop de mon sujet, si je voulais relever ce qui me semble impropriétés d'expression ou insuffisances d'analyse dans cette description psychologique du phénomène de l'association des idées par les mots. Je cite le passage à cause d'une note dont l'auteur l'a accompagné, et que voici : « Rien ne serait plus facile que de prendre les vers du plus grand des poètes de ce siècle, Victor Hugo, et de montrer combien chez lui les

idées sont évoquées par les rimes. L'image comprise dans le second vers », — ce peut bien être aussi dans le premier, mais peu importe, — « image admirable et juste, vient à cause de la rime, et c'est le mot final du vers qui a été l'origine du vers tout entier. C'est la rime qui évoque l'idée, et parfois ce ne sont pas les plus mauvais vers que ceux qui ont cette origine [1]. »

La passion des sons et des images, le culte du mot et de la rime se déploient si magnifiquement et avec une si pleine conscience d'eux-mêmes dans les vers que je citais tout à l'heure, qu'il n'eût fallu aucun effort à Victor Hugo pour faire l'aveu que M. Ch. Richet réclame des poètes s'ils étaient sincères. Mais il n'y aurait eu aucune justice à inviter à la même confession les poètes de notre école classique, qui tous ont travaillé à subordonner la rime à l'idée clairement préconçue. En ce qui touche les poètes, tant anciens que modernes, qui ont écrit dans des langues et avec des règles prosodiques dispensant de la rime, on peut regarder comme certain que les plus *inspirés* d'entre eux ont eu leurs associations d'idées, leurs appels d'images successives, tenus

1. Ch. Richet, *Origines et modalités de la mémoire* (*Revue philosophique*, juin 1886, p. 585).

en une certaine dépendance des sentiments de la sonorité, de la mesure et de l'accent, et, par suite, des mots. Et la même remarque est applicable à ceux qui ont usé de la rime en la subordonnant. Mais tous également, et dans toutes les écoles, ont conservé la direction générale de leur pensée et la possession de leur sujet; ils ont dû, par conséquent, n'adopter des idées, sur la suggestion des mots, qu'en les faisant rentrer de manière ou d'autre dans l'ordre et la suite de leur plan; ils ont dû éliminer celles qui les détournaient trop ou trop longtemps du thème qu'ils se proposaient de développer. Cette condition commune aux poètes qui, pour être vraiment poètes, doivent être ouverts aux suggestions spontanées ci-dessus décrites, avec ou sans la rime, et en même temps les gouverner, en être les maîtres, établit une différence d'espèce entre l'inspiration ou le génie poétique, d'une part, et la folie, de l'autre. Cette différence est semblable à celle qui existe entre l'homme et le simple animal. Ce dernier obéit aux suggestions sensibles, selon la nature de sa constitution passionnelle. Le premier possède, compare et manie, évoque ou repousse, *le voulant*, les imaginations issues de ses impressions.

Le pouvoir légitime des mots, en particulier la suggestion des idées par les consonances,

même quand elle est préservée des derniers excès par cette direction générale de sa pensée, que conserve le poète, ont pour effet de surcharger et de prolonger l'exposition d'un thème donné. L'esprit tend, pour ainsi dire, à tout moment, à s'échapper par la tangente. S'obligeant toutefois à garder la liaison avec l'idée principale, il passe par une suite d'expressions inégalement réussies, et d'images plus ou moins naturelles ou forcées, et tombe dans l'amplification fatigante d'un sujet qui aurait gagné en énergie, par la brièveté, plus qu'il ne fait sous d'autres rapports par une extrême insistance sur la même idée. Nul écrivain peut-être ne s'est, plus que Victor Hugo, livré, en prose et en vers, à ces sortes de chaînes sans fin de l'improvisation; et cependant nous verrons que quand il a voulu être bref, — et il l'a voulu bien plus souvent que ses critiques ne se plaisent à le remarquer, — cette sobriété, que dans une de ses préfaces il taxe de synonyme d'impuissance, l'a fait atteindre à la perfection du fond et de la forme. Dans ces cas-là, c'est le sentiment du sublime, un autre de ses grands dons, qui s'est trouvé chez lui le plus fort : le sublime, ou le charmant, car tous deux se déplaisent aux redites et aux longueurs.

Si l'imagination, sous l'empire des associations

d'idées qui naissent des mots, et avec le culte des sons et des nombres, était toute la poésie, la critique romantique aurait pu se montrer plus sévère encore, qu'elle ne l'a fait pour ceux des poètes dont la méthode a été de traduire des idées nettement préconçues en paroles cadencées et rimées. C'est travail, non de poète, semble-t-il, mais d'ouvrier mécanique, que cette recherche des équivalents et des synonymes, et cet habile emploi des chevilles déguisées, qui permettent de formuler une pensée donnée à l'aide de certaines suites de syllabes régulièrement groupées, avec des rimes à certains intervalles. Cependant il faut reconnaître qu'un Boileau, un La Fontaine, un Voltaire, obtiennent, en versifiant ainsi, des sortes de formules toutes particulières, qui ont souvent des mérites propres d'expression, de rédaction, pour ainsi dire, par lesquels elles se distinguent beaucoup de la prose. Si à ces mérites d'éloquence versifiée se joignent, comme il arrive très souvent chez La Fontaine, ceux du rythme et de la cadence à un degré éminent, c'est un grand progrès de la poésie, considérée dans sa forme. Si enfin l'écrivain a été, comme Racine ou Molière, un créateur dans l'expression des sentiments humains et dans l'imitation des actes et des caractères, c'est la poésie même que nous

avons, dans son fond et dans son essence. Il n'est pas défendu de penser que nos poètes classiques ont, eux aussi, éprouvé ces effets de l'imagination, et cédé souvent, et à leur grand profit, à ce pouvoir suggestif des mots, contre lesquels la raison, maîtresse reconnue de leur temps, les mettait en garde; et peut-être bien que les moments heureux où ils ont « rimé avec facilité », où la spontanéité de leurs idées leur a fait oublier les efforts de la composition rationnelle en les favorisant de suggestions verbales, sont ceux où ils ont reçu, comme ils disaient, les « faveurs de la Muse », ou senti « du ciel l'influence secrète ».

Chez Victor Hugo, l'inspiration, passée en première ligne et systématiquement obéie, a-t-elle nui au poète et au penseur en subordonnant la raison aux mots? Non certes, si l'on entend par là que le culte du mot et de la rime ont affaibli chez lui l'impression directe des choses, diminué la puissance de l'idée, l'intensité du sentiment, et remplacé la faculté créatrice. L'empire de la rime, le goût des rimes riches, exagéré, sans doute, quoique au fond motivé par la liberté des césures, en un mot le jeu, quand il devient trop apparent, et par suite puéril, du versificateur avec son instrument, font perdre de leur sérieux

à beaucoup de pièces de vers, et à certains passages des plus belles, quand ce sont de celles où l'auteur se livre entièrement à sa veine. Mais, en admettant qu'il fallût passer condamnation sur de tels morceaux, et n'avoir ni admiration ni indulgence pour les tours de force de l'artiste, qu'on dût enfin sacrifier ces parties défectueuses de son œuvre, comme on fait, pour des raisons opposées, les lieux communs poétiques, les platitudes, les vers sans force ni clarté des poètes de l'autre école, à leurs endroits médiocres, il resterait à Victor Hugo, après cette diminution de son œuvre, les vers sans nombre et les pièces parfaites dans lesquels le jeu des rimes est secret et leur importance subordonnée, l'énergie de la pensée ne laissant aux mots d'autre relief que celui qu'ils prennent à la rendre.

Mais, on insiste, on conteste à Victor Hugo tout mérite dans une œuvre de la pensée, qui ne doit point être incompatible avec la poésie, ou même que la poésie doit servir. On lui dénie le succès en deux points : 1° en ce qu'il n'aurait pas su exprimer le réel des caractères, dans le drame et dans le roman, et serait, par des exagérations systématiques, sorti de la nature; 2° en ce qu'il n'aurait point exercé sur les hommes de son siècle la saine action éducatrice, qui tient essen-

tiellement à la raison, et dont les grands poètes de l'antiquité, ceux du XVIIe siècle en France, Shakespeare en Angleterre, et Gœthe en Allemagne, ont eu l'incontestable mérite. On refuse en général à Victor Hugo le titre de penseur, abusant en ceci contre lui de ce qu'il se l'est trop souvent décerné à lui-même; on sait qu'il ne craignait pas et ne sentait même pas bien le ridicule.

On pourrait montrer — mais ce serait trop nous écarter maintenant — que le grand poète s'est constamment préoccupé des problèmes de la vie et de la destinée, et qu'il a eu des sentiments ardents, puissants, sincères, et des idées aussi arrêtées, quoique aussi contradictoires entre elles, que les plus fameux philosophes, les penseurs en titre de son époque. Seulement, c'étaient là des produits spontanés de son âme, indépendants de toute culture; car il n'en avait aucune en matière de philosophie et d'histoire des doctrines. Cela n'en peut diminuer que l'intérêt logique et les prétentions démonstratives, si elles en avaient, non l'intérêt intrinsèque, non le poids que la conviction d'un grand homme ajoute, en dépit des pédants, à des sentiments auxquels il reste attaché, tout entraîné qu'il est d'ailleurs par le courant général du siècle.

Quant au penchant décidément irrationnel de l'esprit, et au côté défectueux de l'influence exercée par le poète, il serait difficile de nier le bien fondé des reproches; mais il ne faut pas se tromper sur la source des graves défauts à reconnaître. Elle n'est pas dans le génie mythologique et dans le culte des mots, dans cette partie de la puissance imaginative d'où procèdent la méthode poétique de Victor Hugo et la beauté *formelle* de ses vers, mais dans cette autre partie d'où dépend le *matériel* des idées et des images dont il dispose. En ceci, son imagination était ou pure fantaisie, ou sentiment profond, mais alors sans règle. Elle allait au fort, au grand, au sublime, et manquait souvent le naturel et le raisonnable. C'est qu'il n'avait, pour la gouverner, ni instruction scientifique acquise, ni la moindre habitude, ni seulement l'estime des procédés logiques de l'esprit, ni même le goût de la vérité *exacte* dans l'observation de la nature et dans l'œuvre d'art. L'irrationalité procédait chez lui doublement d'un certain grossissement objectif de l'esprit, et d'une ignorance contente d'elle-même, dont aucune discipline intellectuelle n'avait diminué la fatuité.

CHAPITRE VII

Ignorance et absurdité.

Les poètes des temps primitifs ont été des éducateurs populaires, et ceux des époques de culture, au moins les grands, ont en général reçu la plus large instruction accessible à leur moment, ont possédé ce qu'il fallait de connaissances alors encyclopédiques pour être au niveau des esprits les plus élevés dans tous les genres. Il n'en fut pas ainsi de Victor Hugo, qui promené à l'étranger pendant ses jeunes années, ensuite échappé du collège, pour ainsi dire, avec un petit bagage de latin et quelque peu de mathématiques, à l'âge où l'on commence à apprendre à penser, livré de suite à l'improvisation poétique et déclaré *enfant sublime*, ne s'assit pas sur les bancs de l'enseignement supérieur, et se crut capable de s'emparer

immédiatement, par le droit du génie, de toute vérité importante que les autres hommes n'atteignent que par degrés, au moyen d'études souvent fastidieuses. Ses lectures, dès qu'il se trouva libre de les diriger lui-même, se bornèrent à peu près, tout nous le démontre, à celles qui flattaient sa fantaisie ; la chasse aux mots et aux singularités de divers genres s'y fit la plus grande place. Le *cénacle* romantique de 1822-1832 était une réunion de jeunes gens, poétiquement doués, parmi lesquels Victor Hugo était l'aigle, mais qui, tous, à l'exception de Sainte-Beuve, étaient étrangers aux études approfondies. Nous savons, par de bons témoignages, que les conversations de ces poètes, dans le salon de Mme Alfred de Vigny, étaient — en toute autre matière que de vers, bien entendu — à la hauteur des opinions discutées entre grands écoliers *de beaucoup de moyens* et de peu d'acquis. Cela n'empêchait ces génies de s'apercevoir de l'ignorance les uns des autres : « *A les en croire*, surtout M. Gustave Planche, Lamartine, ni même Hugo n'étudient pas. Celui-ci, disait M. Planche, croit tout savoir par intuition. Je le trouvai un jour, lui et ses amis qui lui lisent des vers, bâtissant des théories sur les fossiles : Il ne peut pas, disaient-ils, y avoir d'hommes fossiles, *parce qu'il ne se peut pas qu'un corps qu'une âme a*

habité se pétrifie.... Sans doute ce n'est pas amusant, disait M. de Vigny à M. de Musset, en parlant des *Harmonies* (de Lamartine); mais tenez, la Bible, croyez-vous que ce soit amusant! La Bible n'est point amusante; je le sais bien, moi! — Enfin, je ne sais pas, ces *Harmonies*... tout cela ne vaut pas *Faublas*, a dit M. de Musset[1]. »

En première ligne des traits d'ignorance de Victor Hugo, dans ses œuvres, il faut mettre ceux qui portent sur l'histoire littéraire et philosophique, parce qu'ils dénotent à la fois le manque de l'instruction la plus commune des hommes de lettres, une indifférence étonnante sur l'exactitude des applications qu'il fait des noms d'hommes illustres, historiques ou mythiques, aux idées, et la persuasion où il est de tomber sur des qualifications justes, d'emblée, du même coup que sur une imagination attrayante, ou sur un mot qui sonne comme il faut. L'habitude a poussé ceci à un point bizarre, dans les ouvrages de sa dernière période. Il lui arrive, par exemple, d'appeler à tout hasard Socrate *lumineux*, Zénon *triste*, Pyrrhon *vague*; de se peindre les *Sept sages* de la Grèce « couverts de nuages, de flots, de brumes

1. Voir les *Souvenirs* de Juste Olivier dans la *Bibliothèque universelle* et *Revue Suisse*, mai 1876.

et d'hivers », et puis Hegel *sombre*, et Kant *en détresse*, ce dernier, sans doute, pour rimer avec *Lucrèce*, qu'il voit « là-bas sur cette cime ». Un peu plus loin, il associe trois noms, un mythique et deux historiques, qui n'ont aucun rapport entre eux : Antisthène, Amphion, Pindare [1].

Ailleurs il appelle Zénon (lequel des Zénon? mais il n'importe guère) « le sage fou », et il l'associe à « Gerbert, le pape noir », il nous invite à les aller attendre « dans l'infini, leur morne promenoir ».

Ailleurs encore, il dira que les lois

N'ont point, depuis le temps de Cyrus, d'Astyage,
De Cécrops, de Moïse et de Deucalion,
Fait un pas hors du lâche et sanglant talion.

Il prend *Escobar*, *Ruffin*, *Trimalcion*, pour lui servir de types de « conservateurs de l'antique souffrance » [2].

Il réunit *Baronius*, *Ibas d'Ephèse*, *Théétète*; il fait dire à l'âne, héros de son poème :

J'ai recreusé Straton, Sosibe, Eraste, Pline,
Et Gérard de Crémone et Trublet....
Comment mettre d'accord Jousse, Antoine Studite,
L'homme de cour Sénèque et Jean le troglodyte;

1. *Religion et religions*, p. 49 et 113.
2. *L'Année terrible : Paris incendié.*

Young, le pleureur des nuits; Wordsworth, l'esprit des lacs;
Thalès, Hévélius, Lévéra, Granallachs,
Les gais soupeurs, d'Holbach, Parny, Dorat-Cubière,
D'Argens, avec Rancé qui prend pour lit sa bière,... etc.

Cet entassement de noms hétéroclytes, obscurs, insignifiants, célèbres, et cent passages semblables, à plaisir multipliés dans le poème de l'*Ane* et ailleurs, ne sont là que pour l'amusement, sans doute, et plusieurs sont amusants en effet; mais l'auteur n'en connaît guère que les mots, dont la bizarrerie le fascine, et quand il en introduit de connus de tous, pour les employer à des idées sérieuses, c'est au hasard qu'il les prend. Si, par exemple, il s'agit des penseurs qui ont damné la matière, et qu'on attende une rime à *débauche*, il dira :

Et Calvin crie : ordure! et Pyrrhon crie : ébauche.

Voulant énumérer

Les pâles nourrisseurs qui font du pain de cendre,

il nommera :

Arius, Condillac, Locke, Erasme, Augustin.

Ailleurs, au sujet des légendes sur le prophète Jésus, qui

Rendait la vie aux nerfs d'une main desséchée,

vient ce trait :

Et cet homme égalait David et Mardochée.

D'où sort là Mardochée [1]?

1. *L'Ane*, I, II et VII; *La fin de Satan*, 2e livr., I, 3.

Dans des poèmes de la plus belle époque du poète, on trouve des traits comme ceux-ci : Bion, « pénétré de jour », Épicure, « un des prêtres de la joie » ; « ce mot : Riez, écrit par Épicure », etc. Mais à propos d'Épicure, qui est d'ailleurs pour Victor Hugo, — probablement à cause de sa grande et légitime admiration pour Lucrèce, — un des héros de la pensée, comment ne pas noter l'étonnante, l'incroyable méprise de trois mots, dans ces vers (qui viennent à la suite d'un passage d'une grande beauté) :

> Quand le Christ expira, quand mourut le grand Pan,
> Jean et Luc en Judée, et *dans l'Inde Épicure*,
> Entendirent un cri d'inquiétude obscure;
> La terre tressaillit.... [1].

La figure d'Épicure se dessine évidemment pour le poète à la limite des connaissances géographiques, dans le lointain. Ou peut-être savait-il ce qu'il en était réellement, mais son imagination, à ce moment, demandait autre chose. En ce cas, le trait n'en serait que plus caractéristique.

Les mots, même les noms propres, les noms historiques, et des plus illustres, semblent avoir exercé sur la sensibilité de Victor Hugo une action esthétique, toute matérielle, qui les lui recom-

1. *Les Contemplations*, *Les Mages; La légende des siècles* : **La** *Trompette du jugement* : *L'Année terrible*; octobre, I.

mandait indépendamment de leur sens, ou sur de vagues rapports. Quand il dit : « Je suis oiseau, — comme cet être qu'Amos rêvait », ce n'est pas qu'il soit en effet question de cet être dans le livre d'Amos, mais c'est que ce nom : Amos, d'un prophète, fait bien dans cet endroit. Il doit y avoir quelque chose du même motif dans l'emploi et le retour de plus en plus fréquent en ses vers de certains mots qui lui sont chers, tels que *farouche*, *énorme*, *formidable*, *immense*, *effaré*, *ravi*, etc. C'est quelquefois, non toujours, la rime qui les amène ; ils ont une valeur propre, un air imposant et superbe qui leur sert d'excuse pour se présenter sans qu'on ait besoin d'eux.

La mythologie aussi, instrument essentiel de la poésie et source des plus grandes beautés poétiques, tourne au pur amusement et se met à divaguer, sans le moindre respect pour le bon sens, quand Victor Hugo écrit — mais les vers sont bien jolis :

Si l'eau murmurait : J'aime, il [1] la prenait au mot,
Il saisissait l'Ondée en fuite sous les herbes ;
Ivre de leurs parfums, vautré parmi leurs gerbes,
Il faisait une telle orgie avec les lys,
Les myrtes, les sorbiers, de ses baisers pâlis,
Et de telles amours, que, témoin du désordre,
Le chardon, ce jaloux, s'efforçait de le mordre....

1. Il, le Satyre, dans le poème de ce nom (*Légende des siècles*).

Dans son *William Shakespeare*, voulant développer la thèse que la science va continuellement « se raturant », il accumule, en quatre pages d'exemples, des opinions plus ou moins ridicules, ou qu'il se fait telles, qui ne sont pas proprement scientifiques, mais qui ont été tout individuelles et d'ailleurs discutées, contestées. Les savants sont, dit-il, corrigés par leurs successeurs, à l'exception de quelques-uns, « tels que Képler, Euler, Geoffroy Saint-Hilaire et Arago », qui n'ont *apporté que de la lumière*. Les noms de ceux qui se sont trompés sont encore plus drôlement trouvés : c'est « Lagrange, avant-hier », auprès de « Cuvier, hier »; c'est « Leibnitz avant Lagrange »,... « Plotin avant Averroès »,... « Carnéade avant Empédocle » (!!!), « Thalès avant Pittacus, et, avant Thalès, Zoroastre, et, avant Zoroastre, Sanchoniathon ». Cela ressemble à une bouffonnerie. Cette chaîne de noms remonte à Hermès et Orphée, dont l'un, dit-il, signifie science, et l'autre signifie art. Ils sont à la tête de cinquante et un génies, parmi lesquels figurent, avec Homère et Job, Gutenberg et Montgolfier, Washington et Piranesi [1], ce dernier sans doute à cause d'un goût particulier qu'avait Victor Hugo pour la manière de ce dessinateur.

1. *William Shakespeare*, conclusion, III, 4.

Avec un poète de cette tournure d'imagination, il ne faut pas s'attendre à l'observation vraie dans les choses de la nature. Ce n'est pas à lui qu'on appliquera cet éloge, autrefois mérité par Homère : de l'exacte vérité dans la représentation des phénomènes naturels. Ce que Victor Hugo a vu comme curieux, actes ou paroles, il le rend avec une fidélité de mémoire dont il y a peu d'exemples. Le volume de ses *Choses vues* (posthume) contient des récits de faits, et des conversations reproduites, qu'on ne peut lire qu'avec la plus vive admiration; mais là où il imagine, c'est-à-dire à peu près partout, dans ses écrits, il devient indifférent à la vérité de fait, à l'observation vulgaire; il lui suffit d'être frappé de ce qui lui vient à la pensée avec les mots, — *faux*, s'il se trouve que ce le soit; *exagéré*, dans tous les cas, parce que l'idée le touche ainsi davantage; et enfin *absurde*, si quelque image lui vient, qui lui plaît, en dehors des figures et métamorphoses de l'ordre naturel des choses. C'est pour cela qu'un poète allemand célèbre, et écrivain français très malicieux, a pu dire que Victor Hugo était *bossu*! avec *la bosse en dedans*, à la vérité, ce qui faisait qu'on ne s'en apercevait pas, mais très certainement *bossu*! Henri Heine n'était peut être pas, de sa nature, sensible à la sublimité, qui rachète,

à tant d'endroits, la difformité, saillante à quelques autres. Comme étranger, il ne pouvait l'être aux merveilleuses qualités de style du créateur des rythmes nouveaux de la poésie française.

Passons sans insister sur l'indifférence aux choses d'observation et à ce qui se rencontre ou non dans la nature; il y aurait trop de traits à remarquer, sans grande importance en eux-mêmes, et faux dans le fait imaginé. Mais une pièce entière pivote parfois sur une idée fausse et prétentieuse :

> Dieu! pourquoi l'orphelin, dans ses langes funèbres,
> Dit-il : J'ai faim? L'enfant, n'est-ce pas un oiseau?
> Pourquoi le nid a-t-il ce qui manque au berceau? [1]

La pièce est belle, mais il n'est pas vrai que la nichée soit traitée plus favorablement par la nature que la famille humaine; ou si ce n'est pas cela que le poète veut dire, qu'est-ce donc?

Dans un autre genre, il est regrettable de faire d'Octave l'ancêtre de Marc-Aurèle, ou de parler de l'époque de la paix romaine comme d'un temps de guerre universelle; dans un autre, de caractériser bizarrement la poésie de Pétrarque par les expressions de *feu céleste*, *extase*, *sourire fatal*;

1. *Les Contemplations*, III, 17. — Conf. III, 14, qui se termine par un pur concetto : « Vous avez donc laissé la cage ouverte. »

dans un autre encore, pour prouver que « dans tout grand écrivain il doit y avoir un grand grammairien, comme un grand algébriste dans tout grand astronome », de remarquer, à l'appui de cette dernière proposition, que « Lagrange contient Bezout » [1]. Lagrange, grand astronome contenant Bezout grand algébriste! C'est une faiblesse de parler de ce dont on n'a pas la plus légère notion, mais Victor Hugo eut coutume d'y ajouter, particulièrement dans ses préfaces, et dans les plus anciennes, un certain ton d'extrême fatuité, avec un étalage de modestie très prétentieuse, qui produisait un effet d'agacement sur ses lecteurs les mieux disposés.

Après le chapitre des traits d'ignorance doit venir celui des puérilités, et, après celui-ci, celui des absurdités. Ils seront assez remplis, tout en les abrégeant pour ne garder que des exemples bien caractéristiques de chaque sorte. Plaçons dans la seconde catégorie la superstition des nombres bons ou mauvais. Victor Hugo en est tout halluciné; il maltraite le nombre *sept* dans une occasion certes bien sérieuse :

> Sept, le chiffre du mal, le nombre où Dieu ramène
> Comme en un vil cachot toute la faute humaine.

1. *Pitié suprême*; *Fin de Satan*; *Chants du crépuscule*, XXXIV; *Littérature et philosophie mêlées*, Préface.

Sept princes, Wurtemberg et Mecklembourg, Nassau,
Saxe, Bade, Bavière et Prusse, affreux réseau.
Ils dressent dans la nuit leurs tentes sépulcrales.
Les cercles de l'enfer sont là, mornes spirales;
Haine, hiver, guerre, deuil, peste, famine, ennui,
Paris a les sept nœuds des ténèbres sur lui.
Paris devant son mur a sept chefs comme Thèbe [1].

Ailleurs, il se pose un point d'interrogation, mystérieux sur la rencontre dans la même nuit de la naissance d'Alexandre et de l'incendie du temple d'Ephèse [2]. Et quelle prétentieuse niaiserie que les quatre lignes placées solennellement sur une belle page blanche, pour servir de préface au poème *Religion et religions* : « Ce livre a été commencé en 1870; il est terminé en 1880. L'an 1870 a donné à la papauté l'infaillibilité et à l'empire Sedan. Que fera l'an 1880? » L'an 1880 a donné cette préface au monde, et le poète avait soixante-dix-huit ans; mais il n'en avait que cinquante-trois lorsqu'il écrivait au pied d'un dolmen, à l'heure de minuit, ces dix vers sur la création de la Grande-Ourse (à moins que ce ne soit de la Petite-Ourse). Le titre est Nomen, Numen, Lumen [3] :

Quand il eut terminé, quand les soleils épars,
Eblouis du chaos montant de toutes parts,

1. *L'Année terrible*, octobre, III.
2. *William Shakespeare*, livre V.
3. *Les Contemplations*, VI, 25.

Se furent tous rangés à leur place profonde,
Il sentit le besoin de se nommer au monde;
Et l'être formidable et serein se leva;
Il se dressa vers l'ombre et cria : JÉHOVAH!
Et dans l'immensité ces sept lettres tombèrent;
Et ce sont dans les cieux que nos yeux réverbèrent,
Au-dessus de nos fronts tremblants sous leur rayon,
Les sept astres géants du noir septentrion.

On peut rapprocher cette création par la vertu ou la métamorphose des lettres, de ce que le poète a dit de la puissance des mots, et arriver ainsi à comprendre une bien étonnante exclamation, en prose cette fois, sur le « mot de Cambronne » [1] :

« Foudroyer d'un tel mot le tonnerre qui vous tue, c'est vaincre.... Noyer dans deux syllabes la coalition européenne, offrir aux rois ces latrines déjà connues des Césars, faire du dernier des mots le premier en y mêlant l'éclair de la France, clore insolemment Waterloo par le mardi gras, compléter Léonidas par Rabelais;... après ce carnage, avoir pour soi les rieurs, c'est immense. C'est l'insulte à la foudre. Cela atteint la grandeur eschylienne. » Si l'histoire ne s'y opposait pas, les *cinq lettres* du mot fameux, qui sent trop la caserne, quoi qu'on dise, auraient pu devenir cinq corps d'armée, aussi facilement

1. *Les Misérables*, 2e partie, I, 15.

que les mots *Mort*, *Tu mens*, et le *Crachat* de Satan, personnifiés, se changer en Caïn, Judas et Barrabas; — ou le clou d'airain, le bâton et la pierre, instruments du crime de Caïn, être appelés à prendre plus tard le nom et la forme du *Glaive*, du *Gibet* et de la *Prison*, ces résumés de l'histoire de l'homme; ou cette pierre qui frappa Abel, jetée quelque part près de la Seine, ainsi qu'une graine en un champ, croître et devenir, sous l'haleine de Satan, la tour de la Bastille, être la prison de la France et le cachot du monde. Encore sont-ce là des personnifications qui ont un sens; mais il y en a qui n'en ont aucun; comme quand, par exemple, à l'époque du déluge, le chaos répugne à *reprendre* le monde, qui cependant a été *pris* de lui, et que, sur ce refus, Dieu consent que le monde revive [1].

Mais cette forme de l'imagination a chez Victor Hugo tant d'empire qu'elle semble par elle-même se satisfaire, indépendamment de toute réelle signification symbolique. Il dit, sur les nids d'hirondelles, au portail d'une église :

La couvée est dans la mousse
Du portail qui s'attendrit;
Elle sent la chaleur douce
Des ailes de Jésus-Christ.

1. *La fin de Satan*, passim. — Un vers bizarrement caractéristique du rôle prêté aux mots est celui-ci : « Il dit : Enfer! Ce mot plus tard créa Sodome. »

Il compare les lustres qui éclairent une salle de bal à

La racine ardente et pleine d'âmes
De quelque arbre céleste épanoui plus haut,

et il dit de ces lustres qu'

Ils savourent, ravis, l'éblouissement sombre
Des beautés, des splendeurs, des quadrilles sans nombre.

Il se complaît dans l'antithèse étrange de deux crucifiés : la chouette, clouée sur une porte, et Jésus-Christ : Jésus-Christ, « cette chouette immense de la lumière et de l'amour »; et, dit-il aux hommes,

Vous persécutez pêle-mêle,
Le mal, le bien, la griffe et l'aile...
Vous clouez, de vos mains mal sûres,
Les hiboux au seuil des masures,
Et Christ à la porte des cieux!

D'autres fois, c'est une assonance qui lui fait mettre un mot où il n'a rien à faire : le mont Athos avec l'ithos et le pathos des traités de rhétorique ; — ou c'est l'insanité même qui le séduit : « Je nommai le cochon par son nom; pourquoi pas? Guichardin a nommé le Borgia, Tacite le Vitellius »; — ou l'antithèse de forme absurde : « Tout est plein de jour, même la nuit »; — et le contresens : « tandis qu'autour de lui la création

pense... l'homme végète auprès de la chose qui vit »; — ou l'extrême bizarrerie de l'image : « les femmes froissées, qui vivent dans les pleurs, comme l'algue dans l'eau »; — ou les rapprochements imprévus et pédantesques : « Newton a calculé qu'une comète met cent mille ans à se refroidir; de certains crimes énormes mettent plus de temps encore [1]. »

Newton et la comète nous seront une transition aux absurdités qui s'étalent avec des prétentions scientifiques. Les descriptions de tempêtes de Victor Hugo sont très belles et renferment des traits sublimes; mais on y lit aussi des choses comme celle-ci : « L'air et l'eau sont deux masses liquides à peu près identiques et rentrant l'une dans l'autre par la condensation et la dilatation, tellement que respirer c'est boire; l'effluve seule est fluide. Le vent et le flot ne sont que des poussées; l'effluve est un courant. Le vent est visible par les nuées, le flot est visible par l'écume; l'effluve est invisible... Sans l'effluve une foule de faits demeurent énigmatiques ».... Pourquoi?... comment?... d'où vient?... « C'est ce que l'effluve magnétique, combinée avec la

1. *Les Contemplations*, I, 7; II, 27; III, 2, 8, 13; — *Les Rayons et les ombres*, XLIV; — *Pendant l'exil : Le plébiscite.*

rotation terrestre et l'attraction sidérale, peut seule expliquer.... La mer est un va-et-vient de fluide autant qu'un flux et reflux de liquide; les attractions la compliquent plus encore peut-être que les ouragans; l'adhésion moléculaire, manifestée, entre autres phénomènes, par l'attraction capillaire, microscopique pour nous, participe, dans l'Océan, de la grandeur des étendues; et l'onde des effluves, tantôt aide, tantôt contrarie l'onde des airs et l'onde des eaux. Qui ignore la loi électrique ignore la loi hydraulique; car l'une pénètre l'autre. Pas d'étude plus ardue, il est vrai, ni plus obscure; elle touche à l'empirisme comme l'astronomie touche à l'astrologie. Sans cette étude pourtant, pas de navigation [1]. »

Est-ce un vieux loup de mer à moitié fou qui a fait à Victor Hugo la leçon qu'il répète là? ou bien a-t-il trouvé tout seul de pareilles choses? « Les brouillards orageux, dit-il dans un autre roman, sont composites. Des vapeurs diverses, de pesanteur spécifique inégale, s'y combinent avec la vapeur d'eau, et se superposent dans un ordre qui divise la brume en zones, et fait du brouillard une véritable formation; l'iode est en bas, le soufre au-dessus de l'iode, le brome au-dessus du

1. *L'homme qui rit*, 1re partie, II, 1.

soufre, le phosphore au-dessus du brome. Ceci, dans une certaine mesure, en faisant la part de la tension électrique et magnétique, explique plusieurs phénomènes, le feu Saint-Elme de Colomb et de Magellan, les étoiles volantes mêlées aux navires dont parle Sénèque.... »

Il n'est cependant pas impossible d'aller plus loin dans l'absurde et le ridicule; en voici la preuve : « Les forces sont des machines infinies, les machines sont des forces limitées. C'est entre ces deux organismes, l'un inépuisable, l'autre intelligent, que s'engage ce combat qu'on appelle la navigation. Une volonté dans un mécanisme fait contrepoids à l'infini. L'infini, lui aussi, contient un mécanisme. Les éléments savent ce qu'ils font et où ils vont... [1]. » En fait de conceptions marines, remarquons — exemple curieux d'un penchant à grossir des phénomènes déjà bien assez grands par eux-mêmes, afin de s'en impressionner davantage, et cela contre les plus simples apparences — que Victor Hugo se plaît à regarder une vague monstrueuse comme une masse d'eau lancée depuis le pôle, ou depuis l'équateur, et arrivant sur l'obstacle avec la vitesse acquise pendant cette chute de deux ou

1. *Les Travailleurs de la mer*, 1re partie, IV, 6; VI, 3.

trois mille lieues. La lutte de Gilliat contre la tempête devient-elle ainsi plus formidable? Non, mais c'est une merveille des effets du plus grand style, qu'elle ne paraisse pas trop amoindrie par des imaginations portant à faux et par des explications à la fois fantastiques et pédantesques.

CHAPITRE VIII

Le parfait. — Le sublime et le gracieux.

Le poète à qui l'on a reproché tant de défauts, et des défauts si graves, le goût de l'énorme et du monstrueux, une certaine absurdité de l'esprit, l'entassement des images incohérentes, l'esclavage de la rime et les développements sans bornes, ce poète a composé des pièces de vers telles que, si l'on ne connaissait de lui que celles-là, on regarderait comme le principal caractère de son génie poétique, outre la beauté et la nouveauté des rythmes, la force et la sobriété de l'expression et de l'image, et tantôt l'énergie et la sublimité, tantôt le charme exquis de la pensée. Or, Victor Hugo a écrit un si grand nombre de ces pièces parfaites — c'est le nom qu'elles méritent, — qu'au cas où elles composeraient toute

son œuvre, il devrait passer encore pour un poète plus fécond que ne le sont communément ceux dont le génie est partout égal à lui-même.

Prenons deux exemples, l'un d'une composition toute sublime, l'autre d'une composition toute charmante.

On y chercherait vainement la trace des défauts dont nous avons parlé. Rien même n'y trahit, dans le choix des idées, la méthode d'association des idées par la rime, au delà de ce que comportent d'inévitables rapports que la raison ne fournirait point, toute versification rimée, que ce soit avec cette méthode ou avec celle de nos classiques.

Une terre au flanc maigre, âpre, avare, inclément,
Où les vivants pensifs travaillent tristement,
Et qui donne à regret à cette race humaine
Un peu de pain pour tant de labeur et de peine;
Des hommes durs, éclos sur ces sillons ingrats;
Des cités, d'où s'en vont, en se tordant les bras,
La charité, la paix, la foi, sœurs vénérables;
L'orgueil chez les puissants, et chez les misérables;
La haine au cœur de tous; la mort, spectre sans yeux,
Frappant sur les meilleurs des coups mystérieux;
Sur tous les hauts sommets des brumes répandues;
Deux vierges, la justice et la pudeur, vendues;
Toutes les passions engendrant tous les maux;
Des forêts abritant des loups sous leurs rameaux;
Là le désert torride, ici les froids polaires;
Des océans, émus de subites colères,
Pleins de mâts frissonnants qui sombrent dans la nuit;
Des continents, couverts de fumée et de bruit,

Où, deux torches aux mains, rugit la guerre infâme,
Où toujours quelque part fume une ville en flamme,
Où se heurtent sanglants les peuples furieux;
Et que tout cela fasse un astre dans les cieux! [1]

Toutes les plus hautes et les plus rares qualités sont réunies dans cette pièce, dont le seul titre — on n'en imaginerait pas de plus éloquent — est un point d'interrogation; et tout y est au-dessus de la critique. On ne sait ce qu'on doit y admirer le plus, de la concision du tout et des parties, de l'ampleur de la période et de la variété des césures, avec le mouvement précipité de la fin; ou de la force et de la beauté des images, et du choix des plus naturelles et des plus saisissantes, dans chaque espèce de sensation évoquée; ou de la réunion de tant de tableaux divers en un si petit nombre de vers, à la fois figures et formules des maux physiques et moraux dont l'humanité est accablée; ou enfin de ce trait sublime qui termine la pièce, et de cet appel aux *cieux*, imprévu, sortant brusquement de la poésie, et posant en forme dure et prosaïque une question à l'immensité?

Et puisque nous avons longuement parlé, à propos du génie mythologique, des excès de la personnification, allant jusqu'à l'absurde, il con-

1. *Les Contemplations*, III, 12.

vient d'en signaler ici l'emploi le plus irréprochable : les vertus qui fuient en se tordant les bras, les mâts frissonnants, les Océans émus, et la Guerre, sous son propre nom, avec les anciens attributs des divinités surannées, *Bellone* ou la *Discorde*.

Ordinairement, quand un poète est cité comme inégal, dans son talent ou dans ses œuvres, c'est qu'il s'agit ou de ce qu'il a produit à ses débuts, ou, au contraire, dans ses années de vieillesse, ou enfin de ce que telles ou telles circonstances, ou le choix d'un sujet défavorable ont nui à son inspiration. Chez Victor Hugo, ce n'est point du tout cela. Il y a de très beaux vers, comme lui seul en a fait, il y a même de très beaux passages dans ses derniers poèmes; et il y en a eu d'aussi mauvais dans les pièces datées de 1830 à 1840, et, plus tard, dans les *Contemplations* et dans la première partie de la *Légende des siècles*, œuvres de vieillesse déjà, qui ne passent pas moins, à très bon droit, pour ses plus beaux recueils. Dans tous les temps, il s'est livré à sa méthode de composition improvisée et sans frein, sur l'excellence de laquelle il n'a voulu admettre aucun doute; mais, contre cette méthode même, il lui est arrivé souvent de vouloir se contenir, soit dans certains morceaux, soit dans des pièces entières,

apparemment parce qu'étant plus possédé à ces moments-là par un sentiment unique à rendre, il a résisté aux suggestions de la rime, et a trouvé un surcroît de force ou de grâce dans cette sobriété, synonyme d'impuissance, à ce qu'il prétendait.

De force ou de grâce, disons-nous. Le gracieux ne passe guère pour avoir été le genre de ce poète; mais ce n'est pas qu'il n'y ait admirablement réussi, c'est seulement parce que chez lui le grand et le terrible abondent. Quoi de plus léger et charmant que la *Coccinelle*, par exemple :

Elle me dit : Quelque chose
Me tourmente, et j'aperçus
Son cou de neige, et, dessus,
Un petit insecte rose.

J'aurais dû, mais, sage ou fou,
A seize ans, on est farouche,
Voir le baiser sur sa bouche,
Plus que l'insecte à son cou.

On eût dit un coquillage;
Dos rose et taché de noir.
Les fauvettes pour nous voir
Se penchaient dans le feuillage.

Sa bouche fraîche était là;
Je me courbai sur la belle,
Et je pris la coccinelle;
Mais le baiser s'envola.

Fils, apprends comme on me nomme,
Dit l'insecte du ciel bleu,
Les bêtes sont au bon Dieu;
Mais la bêtise est à l'homme [1].

C'est une idée qui tout d'abord étonne, celle de Victor Hugo fabuliste; il a pourtant composé de vraies fables, avec leurs moralités, et auxquelles il ne manque que le nom. Elles sont aussi jolies qu'on en ait jamais fait, seulement avec une touche de sublime, au lieu de basse morale mondaine. Celle-ci pourrait s'appeler *l'Océan et la source* :

La source tombait du rocher
Goutte à goutte, à la mer affreuse.
L'Océan, fatal au nocher,
Lui dit : « Que me veux-tu, pleureuse?

Je suis la tempête et l'effroi;
Je finis où le ciel commence.
Est-ce que j'ai besoin de toi,
Petite, moi qui suis l'immense? »

La source dit au gouffre amer :
« Je te donne, sans bruit ni gloire,
Ce qui te manque, ô vaste mer!
Une goutte d'eau qu'on peut boire! [2] »

La concision est merveilleuse et la perfection de la forme est atteinte, en même temps qu'on est frappé de quelques traits singulièrement hardis

1. *Les Contemplations,* I, 15.
2. *Les Contemplations,* V, 4.

et puissants. Les mêmes qualités, cependant avec un ton d'éloquence descriptive, se retrouvent dans la pièce dont le titre : *Unité*, rend bien la pensée profonde, mais qu'on pourrait aussi appeler fable et intituler : *Le soleil et la pâquerette* :

Par-dessus l'horizon aux collines brunies,
Le soleil, cette fleur des splendeurs infinies,
Se penchait sur la terre à l'heure du couchant;
Une humble marguerite, éclose au bord d'un champ,
Sur un mur gris, croulant parmi l'avoine folle,
Blanche, épanouissait sa candide auréole;
Et la petite fleur, par-dessus le vieux mur,
Regardait fixement, dans l'éternel azur,
Le grand astre épanchant sa lumière immortelle.
Et moi, j'ai des rayons aussi! lui disait-elle [1].

Il y a dans les poésies légères de Victor Hugo, — légères et quelquefois vraiment très légères, — un certain nombre de pièces courtes, et d'un dessin clair et net, où la perfection du genre anthologique est atteinte. D'autres, plus longues, surtout dans les *Chansons des rues et des bois*, où la liberté de l'imagination et les jeux de la rime se donnent carrière, arrivent, malgré de trop longs développements, à des effets originaux, charmants ou amusants, qui n'ont rien à craindre de la critique. Je ne parle plus ici de ce qui est moins bien trouvé, ou d'une inspiration déréglée

1. *Les Contemplations*, I, 25.

et bizarre. Il n'est pas facile de choisir des pièces à citer dans ces deux genres; car il y en a trop qui sont d'égal mérite, et nous devons nous borner. J'en prends quelques-unes à peu près au hasard. Voici d'abord la *Vieille chanson du jeune temps* :

Je ne songeais pas à Rose;
Rose au bois vint avec moi;
Nous parlions de quelque chose,
Mais je ne sais plus de quoi.

J'étais froid comme les marbres;
Je marchais à pas distraits;
Je parlais des fleurs, des arbres;
Son œil semblait dire : « Après? »

La rosée offrait ses perles,
Le taillis ses parasols;
J'allais; j'écoutais les merles,
Et Rose les rossignols.

Moi, seize ans, et l'air morose;
Elle vingt; ses yeux brillaient.
Les rossignols chantaient Rose,
Et les merles me sifflaient.

Rose, droite sur ses hanches,
Leva son beau bras tremblant
Pour prendre une mûre aux branches;
Je ne vis pas son bras blanc.

Une eau courait, fraîche et creuse,
Sur les mousses de velours;
Et la nature amoureuse
Dormait dans les grands bois sourds.

Rose défit sa chaussure,
Et mit, d'un air ingénu,
Son petit pied dans l'eau pure;
Je ne vis pas son pied nu.

Je ne savais que lui dire;
Je la suivais dans le bois,
La voyant parfois sourire,
Et soupirer quelquefois.

Je ne vis qu'elle était belle
Qu'en sortant des grands bois sourds.
« Soit; n'y pensons plus! » dit-elle.
Depuis, j'y pense toujours [1].

Si maintenant il fallait citer les pièces dans lesquelles des morceaux délicieux se trouvent mêlés à des traits d'un goût douteux ou d'une originalité moins aimable, et à de jolis *concetti* qui déplaisent aux esprits justes, la liste en serait trop longue. Accordons seulement une mention spéciale aux pièces des *Contemplations* : *Le poète s'en va dans les champs*, — *Pasteurs et troupeaux*, — *Éclaircie*, — *N'envions rien*. Entre beaucoup

1. *Les Contemplations*, I, 19 (Pièce datée de 1831). Voir dans le même ordre d'impressions et de talent, I, 21 : *Elle était déchaussée, elle était décoiffée...* dont le dernier quatrain est une merveille, et le second peut être encore plus beau que le dernier; puis, dans les *Chansons*, VI, 8 : *Sommation irrespectueuse*; I, 3 : *Le baiser*; II, 9 : *Senior est Junior*; IV, 2 : *Le post-scriptum des rêves*; VI, 1 : *Le doigt de la femme*. Les pièces initiale et finale du volume des *Chansons : Le cheval, Au cheval*, plus longues, abondent en traits d'une originalité ou charmante ou sublime.

de pièces de ce recueil et des trois plus anciens (1830-1840) on distingue, comme plus particulièrement réussies, dans l'ordre du joli, celles où le poète parle des enfants, sujet favori, et, par exemple, la pièce : *A des oiseaux envolés* (*Voix intérieures*), et presque toutes celles qui pourraient porter ce titre commun : Envois à ma maîtresse. Mais pour revenir à l'idée de perfection de la forme, indépendamment du sujet, on peut prendre le type du Victor Hugo correct et achevé, dans une pièce courte, le *Rouet d'Omphale* [1] :

Il est dans l'atrium, le beau rouet d'ivoire.
La roue agile est blanche, et la quenouille est noire;
La quenouille est d'ébène incrusté de lapis.
Il est dans l'atrium sur un riche tapis.

Un ouvrier d'Egine a sculpté sur la plinthe
Europe, dont un dieu n'écoute pas la plainte.
Le taureau blanc l'emporte. Europe, sans espoir,
Crie, et baissant les yeux, s'épouvante de voir
L'océan monstrueux qui baise ses pieds roses.

Des aiguilles, du fil, des boîtes demi-closes,
Les laines de Milet, peintes de pourpre et d'or,
Emplissent un panier près du rouet qui dort.

Cependant, odieux, effroyables, énormes,
Dans le fond du palais, vingt fantômes difformes,
Vingt monstres tout sanglants, qu'on ne voit qu'à demi,
Errent en foule autour du rouet endormi :

1. *Les Contemplations*, II, 3. Comp. *Chants du crépuscule*, XIX : *Anacréon, poète aux ondes érotiques*.....

Le lion néméen, l'hydre affreuse de Lerne,
Cacus, le noir brigand de la noire caverne,
Le triple Gérion, et les typhons des eaux,
Qui, le soir, à grand bruit, soufflent dans les roseaux;
De la massue au front tous ont l'empreinte horrible;
Et tous, sans approcher, rôdant d'un air terrible,
Sur le rouet, où pend un fil souple et lié,
Fixent de loin, dans l'ombre, un œil humilié.

Le sentiment de la mythologie antique, et le génie même de la mythologie dans toute sa profondeur, se montrent curieusement dans cette belle pièce. Hercule et Omphale sont également absents du tableau. Un objet matériel symbolique et des spectres qui le contemplent forment tout le sujet. Les fantômes des monstres que le héros a terrassés se sentent humiliés, sans que toutefois leur effroi les quitte entièrement, quand ils voient de loin cet attribut féminin, le rouet, signe du triomphe de l'amour sur la force brutale qui les a vaincus. D'une peinture qui semblait devoir être toute charmante, il ressort ainsi quelque chose de sublime.

Le sublime littéraire est le rendu d'une sorte de grandissement moral que des objets de toute nature peuvent éprouver en traversant nos impressions. C'est, au moral, un effet pareil au grossissement des images réfractées par certains milieux. Il y a donc une analogie et un rapport naturel de coexistence entre le don de sentir et

de communiquer l'émotion du sublime, et cette disposition à *voir gros* qui a été reprochée à Victor Hugo par ses critiques. Son œil, a dit l'un d'eux, « possède une faculté de grossissement extraordinaire »; il a besoin de surfaire les objets pour se les peindre, ce qui est un défaut, car il y a inconvénient à exagérer la grandeur d'un ciron ou d'une fourmi. « Il est le maître de tout ce qui est colossal, accablant; les spectacles effrayants et sublimes sont ceux que son imagination préfère : la guerre, l'orage, la mort.... Dans cette région où le fantastique se mêle au surhumain, il n'a pas d'égal [1]. »

Mais le maître de ce qui est colossal, accablant, est aussi le maître du sublime, et la critique ne doit pas mettre cette dernière épithète au simple rang des autres; car elle désigne une branche entière de l'émotion esthétique, à côté de celle du beau. L'émotion du grand en fait partie (du grand — positif ou négatif — des extrêmes). La mesure exacte du grand et du petit, dans l'objet naturel rapporté à d'autres objets naturels, est ce qu'on attend du mathématicien et du naturaliste. Le jugement rationnel des objets idéaux est demandé au philosophe. La fonction du poète, au con-

1. Emile Montégut, *Mélanges critiques*, p. 14.

traire, est de peindre les objets, quels qu'ils soient, tels que sa propre émotion les modifie, et de faire passer de sa conscience à la conscience d'autrui cette émotion avec cette peinture, avec cette représentation spéciale que comporte l'art de la parole. Il ne s'agit donc jamais de savoir si le poète, *considéré comme tel*, est fidèle au vrai naturel ou au vrai rationnel, mais bien s'il a réussi à vous communiquer par son art les sentiments dont il est lui-même animé. Ces sentiments, ceux de l'ordre du sublime, nul poète au monde ne les a si souvent et si fortement rendus et fait éprouver à ceux qui y sont accessibles. De savoir ensuite si, même en ce qui concerne ces derniers, les effets cherchés ne se trouvent pas, en tels et tels cas, manqués, parce qu'il y a violation manifeste de la réalité, de la vérité observable, exagération ou étrangeté, à un degré et sur des sujets où la note fausse se fait trop sentir, où elle choque, c'est autre chose. Mais le nombre des grands effets cherchés et obtenus par Victor Hugo, soit dans la pensée de pièces entières, soit dans les traits disséminés en tant d'autres, est vraiment extraordinaire, et partout ailleurs sans exemple. Or c'est cela qui reste, quand une fois est passé le temps de cette critique inférieure où s'agitent des questions de

vanité, et pour laquelle tout se réduit à savoir si le talent d'un auteur croît ou décroît, d'une œuvre à la suivante, et s'il se trouve, dans sa plus récente, plus ou moins de ces *clous*, où trouvent à s'accrocher l'attention passagère des contemporains, la louange ou le dépit.

Quand parut (en 1856) le recueil des *Contemplations*, dont le succès fut médiocre, quoiqu'on se plût à louer la beauté des vers sur un sujet douloureux, personnel au poète (*Pauca meæ*), ce n'est pas à des pièces comme celle que nous avons citée plus haut (*Une terre au flanc maigre...*) ou comme une autre dont nous allons citer maintenant une grande partie, que s'adressa l'admiration du public. Elles sont de celles qu'on peut dire toutes sublimes : sublimes dans la pensée générale, et puis par l'énergie saisissante des traits qui convergent à cette pensée. Elles dépassaient la portée d'esprit du public du premier moment :

On conteste, on dispute, on proclame, on ignore.
Chaque religion est une tour sonore;
Ce qu'un prêtre édifie, un prêtre le détruit;
Chaque temple, tirant sa corde dans la nuit,
Fait, dans l'obscurité sinistre et solennelle,
Rendre un son différent à la cloche éternelle,
Nul ne connaît le fond, nul ne voit le sommet.
Tout l'équipage humain semble en démence; on met
Un aveugle en vigie, un manchot à la barre....
Nous appelons science un tâtonnement sombre...

Sans cesse le progrès, roue au double engrenage,
Fait marcher quelque chose en écrasant quelqu'un.
Le mal peut être joie et le poison parfum.
Le crime avec la loi, morne et mélancolique
Lutte ; le poignard parle et l'échafaud réplique.
Nous entendons, sans voir la source ni la fin,
Derrière notre nuit, derrière notre faim,
Rire l'ombre Ignorance et la larve Misère...
Mais, ô Dieu ! le navire énorme et frémissant,
Le monstrueux vaisseau sans agrès et sans voiles,
Qui flotte, globe noir, dans la mer des étoiles,
Et qui porte nos maux, fourmillement humain,
Va, marche, vogue et roule, et connaît son chemin ;
Le ciel sombre, où parfois la blancheur semble éclore,
A l'effrayant roulis mêle un frisson d'aurore,
De moment en moment le sort est moins obscur,
Et l'on sent bien qu'on est emporté vers l'azur [1].

Les neuf derniers vers, d'une beauté merveilleuse, sont un exemple de ces périodes d'un grand mouvement rythmique qui préparent un trait final. Quelquefois ce trait, au lieu de conclure sur la pensée même, est une diversion, un appel à des émotions d'une autre nature, qui peuvent s'élever par contraste au sublime, ou n'être simplement que l'état de rêverie causée par l'évocation d'un tableau poétique où la fantaisie se plaît et se repose. De ce dernier genre, et l'un des plus caractéristiques, auquel certains esprits sont inévitablement rebelles, mais qui enchantent le *songeur*, est le trait final d'une pièce, l'*Enthousiasme*,

1. *Les Contemplations*, VI, 19 : *Voyage de nuit.*

où le poète oppose à l'entraînement des combats son oisive rêverie :

Tout me fait songer, l'air, les prés, les monts, les bois....

et après l'énumération : *j'aime, j'aime*....

J'aime ces chariots lourds et noirs, qui, la nuit,
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre.

Un trait analogue, avec une opposition mieux faite pour s'adapter au goût général, nous frappe beaucoup moins, quand le poète, après avoir peint les épouvantements d'une forêt pleine de monstres, passe brusquement à un effet prémédité, plus vulgaire :

Eh bien! seul et nu sur la mousse,
Dans ce bois-là je serais mieux
Que devant Nourmahal la Rousse,
Qui parle avec une voix douce,
Et regarde avec de doux yeux [1].

C'est cependant toujours le même procédé, et l'effet prend un caractère sublime, en d'autres cas, selon la nature des idées évoquées. Après l'énumération des présents fantastiques offerts à l'imagination de l'orphelin mélancolique, assis sur les ruines de Chio :

Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,
Je veux de la poudre et des balles;

1. *Les Orientales*, IV et XXVII.

et, après le détail pittoresque des richesses du pacha de Négrepont, les trois vers rapides qui désignent l'amant préféré de la jeune Lazzara :

Un Klephte a pour tous biens l'air du ciel, l'eau des puits,
Un bon fusil bronzé par la fumée, et puis
La liberté sur la montagne [1].

Quelques vers des plus splendides, certainement, qu'il y ait dans notre langue sont placés en contraste final d'une pièce terrible, toute formée du plus extraordinaire déchaînement d'invectives et d'insultes que la poésie ait pu jamais produire; et le caractère de sublimité du tableau en devient plus frappant :

Oh! laissez! laissez-moi m'enfuir sur le rivage!
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage!
Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers;
Les genêts sont en fleur, l'agneau paît les prés verts;
L'écume jette au roc ses blanches mousselines;
Par moments apparaît, au sommet des collines,
Livrant ses crins épars au vent âpre et joyeux,
Un cheval effaré qui hennit dans les cieux [2]!

Pour quiconque n'est pas dépourvu du sentiment poétique, le dernier trait est adorable. Un effet semblable, et non moins beau, est obtenu, dans l'une des pièces de l'*Année terrible*, par le

1. *Les Orientales*, XVIII et XXI.
2. *Les Châtiments*, VI, 5 : *Eblouissements.*

rapprochement des charmants souvenirs d'enfance du poète, et de la chute d'un obus en janvier 1871 [1].

C'est peut-être dépasser les définitions que les philosophes ont essayées du sentiment du sublime, que d'employer ce terme pour qualifier des effets poétiques tels que les précédents. Cependant le fond de ces définitions est toujours le fait esthétique d'un ravissement particulier qui élève la conscience au-dessus des relations et comparaisons où s'étend la matière ordinaire du beau; et, à ce titre, les émotions produites par des contrastes saisissants, par des transports rapides de l'âme à des sentiments très touchants, en même temps qu'elle passe à des pensées d'une grande généralité, d'une grande hauteur, appartiennent à l'ordre du sublime. Les traits en sont partout dans les œuvres de vieillesse ainsi que de jeunesse de Victor Hugo, et dans les plus lâchées de toutes, car la mauvaise mise en œuvre n'en change pas le caractère. Ils restent *sublimes* tout en n'étant pas *beaux*, en étant même le contraire du beau. Il est vrai qu'on a coutume de les englober dans une critique qui les condamnerait également tous, si elle était fondée; car ils sont tous

1. *L'Année terrible : Une bombe aux Feuillantines.*

des antithèses. Mais il est puéril de reprocher le goût des antithèses au poète qui en a le génie. Si l'on entend simplement par là qu'ayant tant écrit et tant *improvisé*, il en a fait beaucoup de déplaisantes, faute d'une mise en œuvre qui les accorde avec la raison, autant dire qu'il n'a pas été toujours bien inspiré, ce qui va de soi. Et, si c'est à l'antithèse même qu'on s'attaque, on devrait réfléchir que, de même que la moitié de la pensée, la moitié de l'art est faite de l'expression des différences et des oppositions, et que c'est là qu'est la source des plus grandes émotions.

Revenons aux pièces dans lesquelles le caractère de sublimité s'attache aux plus grandes pensées, à celles de la destinée humaine et de la mort. C'est encore aux *Contemplations* que nous en emprunterons une des plus courtes :

O gouffre! l'âme plonge et rapporte le doute.
Nous entendons sur nous les heures goutte à goutte,
Tomber, comme l'eau sur les plombs;
L'homme est brumeux, le monde est noir, le ciel est sombre;
Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre;
Et nous, pâles, nous contemplons.

Nous contemplons l'obscur, l'inconnu, l'invisible.
Nous sondons le réel, l'idéal, le possible,
L'être, spectre toujours présent.
Nous regardons trembler l'ombre indéterminée.
Nous sommes accoudés sur notre destinée,
L'œil fixe et l'esprit frémissant.

Nous épions des bruits dans ces vides funèbres;
Nous écoutons le souffle errant dans les ténèbres,
Dont frissonne l'obscurité;
Et, par moments, perdus dans les nuits insondables,
Nous voyons s'éclairer de lueurs formidables
La vitre de l'éternité [1].

Nous ne saurions achever sans rappeler ici les morceaux et les épisodes sublimes des œuvres de prose de Victor Hugo. Ils dépasseraient la mesure des citations possibles; il suffit de signaler, dans les *Misérables*, le tableau du champ de bataille de Waterloo, la nuit, et cette grande image de Napoléon marchant, la bride de son cheval passée sous son bras, « essayant encore d'aller en avant, immense somnambule de ce rêve écroulé », et toute la suite des chapitres dont la « Tempête sous un crâne » n'est qu'une partie; dans l'*Homme qui rit*, le chapitre de la « *Ressource suprême* », la dernière prière des Comprachicos naufragés, et tout l'admirable récit de l'abandon de Guynplaine et du sauvetage de Déa, jusqu'au tableau des enfants endormis, qui le termine; et tant de traits profonds ou terribles à propos de cette face tordue

1. *Les Contemplations*, VI, 14. Voir, pour les pièces caractérisées comme sublimes, dans le même recueil : I, 1, 23, 24, 28; II, 14, 28; V, 23; VI, 1, 2, 10, 12, 18, 21, 22, 24. Ce sont des pièces courtes. Les traits à relever dans de plus longues, là et dans la *Légende des siècles*, seraient innombrables.

par le rire factice, derrière laquelle « il y avait une âme faisant comme nous tous un songe »; ou sur la condition de la petite fille aveugle [1]. Citons cependant un de ces derniers morceaux, pour échantillon de prose, et aussi comme caractérisque du genre des rapprochements, des images et des émotions du *songeur* devant le problème de la vie et de la mort. L'éclat du style qui est merveilleusement beau, y est pour ainsi dire effacé par la sublimité du sentiment qu'il traduit :

« Les deux enfants dormaient profondément. C'était on ne sait quel ineffable mélange d'haleines; plus que la chasteté, l'ignorance; une nuit de noces avant le sexe. Le petit garçon et la petite fille, nus et côte à côte, eurent pendant ces heures silencieuses la promiscuité séraphique de l'ombre; la quantité de songe possible à cet âge flottait de l'un à l'autre; il y avait probablement sous leurs paupières fermées de la lumière d'étoile; si le mot mariage n'est pas ici disproportionné, ils étaient mari et femme de la façon dont on est ange. De telles innocences dans de telles ténèbres, une telle pureté dans un tel embrassement, ces anticipations sur le ciel ne sont possibles qu'à l'enfance, et aucune immensité n'ap-

1. *L'homme qui rit*, 1re partie, III, 5, et 2e partie, II, 1, 2 et 3.

proche de cette grandeur des petits. De tous les gouffres celui-ci est le plus profond. La perpétuité formidable d'un mort enchaîné hors de la vie, l'énorme acharnement de l'Océan sur un naufrage, la vaste blancheur de la neige recouvrant des formes ensevelies, n'égalent pas en pathétique deux bouches d'enfants qui se touchent divinement dans le sommeil, et dont la rencontre n'est pas même un baiser. Fiançailles peut-être; peut-être catastrophe. L'ignoré pèse sur cette juxtaposition. Cela est charmant; qui sait si ce n'est pas effrayant? on se sent le cœur serré. L'innocence est plus suprême que la vertu. L'innocence est faite d'obscurité sacrée. Ils dormaient. Ils étaient paisibles. Ils avaient chaud. La nudité des corps entrelacés amalgamait la virginité des âmes. Ils étaient là comme dans le nid de l'abîme. »

Terminons ce chapitre par la citation d'une pièce qui peut être prise pour en résumer le sujet, car elle n'est autre chose qu'une allégorie figurant l'ascension du Sublime par le poète, sous la conduite de la Pensée et de la Foi [1] :

Le sommet est désert, noir, lugubre, inclément,
Bordé de toutes parts d'un sombre escarpement;

1. *Les quatre vents de l'esprit*, III, 45.

L'horizon à l'entour n'est qu'une solitude;
L'hiver est éternel sur ce faîte âpre et rude,
Et j'y trouve, ô Seigneur, des traces de pieds nus,
Qui prouvent qu'avant moi d'autres y sont venus.
On y voit des carcans et des fers, comme au bagne.
J'étais en bas, les yeux fixés sur la montagne.
Deux êtres ont passé pendant que j'étais là;

Et leurs regards brillaient, si bien qu'il me sembla
Que ces deux inconnus, rayonnant sous leurs voiles,
Pour en faire leurs yeux avaient pris des étoiles.
L'un avait l'air candide et l'autre l'air altier.
Ils marchaient tous les deux dans le même sentier;
Et l'un murmurait : Crois, et l'autre disait : Pense.
Et sur le front de l'un on lisait : Conscience,
Et sur le front de l'autre on lisait : Vérité.
Moi, je les regardais, ému de leur beauté.
Alors ces deux passants sévères m'ont fait signe
De me lever; c'était l'aigle à côté du cygne;
Et je les ai suivis, et ce sont eux qui m'ont
Conduit et laissé seul sur le haut de ce mont.

CHAPITRE IX

Les idées esthétiques de Victor Hugo.

L'idée de l'art, spécialement dans la poésie et le théâtre, l'indépendance de l'art, son rapport à l'enseignement des hommes, enfin les jugements littéraires portés sur les écrivains et les poètes, voilà les questions qui nous viennent ici. Comment Victor Hugo les a-t-il entendues?

Le préambule du volume qu'il publia en 1834, sous ce titre : *Littérature et philosophie mêlées*, fait suite en quelque sorte à la préface de *Cromwell*. Nous y trouvons les idées les plus générales qu'il se formait de la littérature, de son objet, de sa méthode, surtout en ce qui concerne le théâtre, dont il était alors très préoccupé, car il avait fait jouer, l'année précédente, deux drames en prose : *Marie Tudor* et *Lucrèce Borgia*, et il devait

donner *Angelo, tyran de Padoue*, l'année suivante; mais « les quelques mots que nous allons dire, ainsi s'exprimait-il, s'appliquent dans notre pensée, sauf de légères variantes de rédaction, à la poésie tout entière ; et ce qui s'applique à la poésie s'applique à l'art tout entier ». Ces *quelques mots* sont intéressants à plus d'un titre. On y trouve des jugements sur la langue et sur les écrivains, et Victor Hugo montre, en ce qui touche ces derniers, une curieuse condescendance pour le goût classique; puis vient un exposé de principes, où l'on ne peut dire qu'il approfondisse et parvienne à présenter d'une façon logique le litige entre la doctrine de l'art professeur, enseigneur de peuples, et celle qu'on a nommée de « l'art pour l'art »; ni, par conséquent, qu'il en découvre la conciliation, mais où il témoigne une double tendance, grâce à laquelle il n'eût pas été loin d'opérer cette conciliation en pratique, si, malheureusement, il ne s'était trompé sur ce qui constitue, dans cette question, un but d'utilité donné à une œuvre d'art, une thèse que l'artiste se propose de soutenir.

S'il ne se prononce pas en termes formels pour l'existence propre et indépendante de l'art, et pour sa liberté, quand on le considère en soi, Victor Hugo penche bien certainement en ce sens, lors-

qu'il écrit : « La forme est chose beaucoup plus absolue qu'on ne pense... Une idée n'a jamais qu'une forme, qui lui est propre, qui est sa forme excellente, sa forme complète, sa forme rigoureuse, sa forme essentielle, sa forme préférée par elle, et qui jaillit toujours en bloc avec elle du cerveau de l'homme de génie. Ainsi chez les grands poètes, rien de plus inséparable, rien de plus adhérent, rien de plus consubstantiel que l'idée et l'expression de l'idée. Otez sa forme à Homère, vous avez Bitaubé. » L'*idée* en elle-même n'étant évidemment pas ce qui fait l'artiste, la plus simple logique devrait nous faire conclure que l'art est ce qui donne la forme à l'idée, quelle que soit cette dernière. Et, de fait, ils ont exprimé des idées bien différentes les unes des autres, éprouvé et communiqué des sentiments de toutes sortes, et souvent bien opposés, non seulement les grands écrivains des différents âges, mais ceux d'un même temps et d'une même nation, des œuvres desquels, ainsi que Victor Hugo nous le dit, et cela ne se peut contester, on retirerait tout mérite d'art, si on ôtait la forme. « L'avenir n'appartient qu'aux hommes de style. Sans parler ici des admirables livres de l'antiquité, et pour nous renfermer dans nos lettres nationales, essayez d'ôter à la pensée

de nos grands écrivains l'expression qui lui est propre; ôtez à Molière son vers si vif, si chaud, si franc, si amusant, si bien fait, si bien tourné, si bien peint; ôtez à La Fontaine la perfection naïve et gauloise du détail; ôtez à la phrase de Corneille ces muscles vigoureux, ces larges attaches, ces belles formes de vigueur exagérée qui feraient du vieux poète demi-romain, demi-espagnol, le Michel-Ange de notre tragédie, s'il entrait dans la composition de son génie autant d'imagination que de pensée; ôtez à Racine la ligne qu'il a dans le style comme Raphaël, ligne chaste, harmonieuse et discrète comme celle de Raphaël, quoique d'un goût inférieur, aussi pure, mais moins grande, aussi parfaite, quoique moins sublime; ôtez à Fénelon, l'homme de son siècle qui a le mieux senti la beauté antique, cette prose aussi mélodieuse et aussi sereine que le vers de Racine, dont elle est sœur; ôtez à Bossuet le magnifique port de tête de sa période; ôtez à Boileau sa manière sobre et grave, admirablement colorée quand il le faut; ôtez à Pascal ce style inventé et mathématique qui a tant de propriété dans le mot, tant de logique dans la métaphore; ôtez à Voltaire cette prose claire, solide, indestructible, cette prose de cristal de *Candide* et du *Dictionnaire philosophique*; ôtez à tous ces

grands hommes cette simple et petite chose, le style; et de Voltaire, de Pascal, de Boileau, de Bossuet, de Fénelon, de Racine, de Corneille, de La Fontaine, de Molière, de ces maîtres, que vous restera-t-il? Nous l'avons dit plus haut, ce qui reste d'Homère après qu'il a passé par Bitaubé[1]. »

Il n'est pas étonnant que cette opinion, quoique très juste, de la place à reconnaître à la forme et au style dans la poésie, se joignant aux exemples que l'on avait, et que Hugo tout le premier avait donnés, de l'introduction de la fantaisie dans ce qu'on regardait depuis longtemps comme une dépendance de la raison et un mode réglé et imposé de la traduire, ait porté le public, dont les jugements sont toujours sommaires, à prêter au chef de l'école romantique, pour sa profession de foi littéraire, la formule sortie on ne sait d'où et qui n'a pas manqué d'adhérents : *l'Art pour l'art.* Trente ans après la publication du recueil de prose où se trouve le passage ci-dessus, Victor Hugo a protesté contre cette interprétation, dans un ouvrage où il a réuni définitivement toutes ses pensées en matière de critique[2] :

1. *Littérature et philosophie mêlées.* Préface.
2. *William Shakespeare* (1864), 2e part., VI, 2. — Victor Hugo recommandait cet ouvrage à ses amis, comme un résumé de toute sa philosophie.

« A en croire une affirmation très générale et très souvent répétée, de bonne foi, nous le pensons, ce mot : *l'art pour l'art*, aurait été écrit par l'auteur même de ce livre. Écrit, jamais. On peut lire de la première à la dernière ligne tout ce que nous avons publié, on n'y trouvera point ce mot. C'est le contraire de ce mot qui est écrit dans toute notre œuvre, et, insistons-y, dans notre vie entière. Quant au mot en lui-même, quelle réalité a-t-il? Voici le fait, que plusieurs contemporains ont, comme nous, présent à la mémoire. Un jour, il y a trente-cinq ans, dans une discussion entre critiques et poètes sur les tragédies de Voltaire, l'auteur de ce livre jeta cette interruption : « Cette tragédie-là n'est point de la tragédie. Ce ne sont pas des hommes qui vivent, ce sont des sentences qui parlent. Plutôt cent fois l'Art pour l'Art! » Cette parole, détournée, involontairement, sans doute, de son vrai sens, pour les besoins de la polémique, a pris plus tard, à la grande surprise de celui dont elle avait été l'interjection, les proportions d'une formule. C'est de ce mot, limité à *Alzire* et à l'*Orphelin de la Chine*, et incontestable dans cette application restreinte, qu'on a voulu faire toute une déclaration de principes et l'axiome à inscrire sur la bannière de l'art. »

Il est parfaitement et rigoureusement vrai que *les ouvrages et la vie entière* de Victor Hugo s'inscrivent en faux contre cette idée, que l'art se borne à lui-même et se satisfait de lui-même et ne remplit point une mission sociale. Les préfaces de deux de ses drames, *Angélo*, *Lucrèce*, affirment le contraire. Il dit dans l'une, — et ce passage est reproduit dans *Littérature et philosophie mêlées* à côté même de celui où l'élément formel de l'art est exalté — : « L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre; il sait que le théâtre, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine... Le poète aussi a charge d'âmes. » Il est vrai que cette déclaration est suivie de ces mots, qui maintiennent la distinction de ce qui est proprement constitutif de l'art, et évitent la confusion de l'esthétique et de la morale : « Il sait bien (l'auteur) que l'art seul, l'art pur, l'art proprement dit n'exige pas tout cela du poète; mais il pense qu'au théâtre surtout, il ne suffit pas de remplir seulement les conditions de l'art [1]. »

Et dans l'autre préface : « On ne saurait trop le redire : pour quiconque a médité sur les

1. Préface du drame de *Lucrèce Borgia* (1833).

besoins de la société, auxquels doivent toujours correspondre les tentatives de l'art, aujourd'hui plus que jamais, le théâtre est un lieu d'enseignement. Le drame, comme l'auteur de cet ouvrage le voudrait faire, et comme le pourrait faire un homme de génie, doit donner à la foule une philosophie, aux idées une formule, à la poésie des muscles, du sang et de la vie; à ceux qui pensent, une explication désintéressée, aux âmes altérées un breuvage, aux plaies secrètes un baume, à chacun un conseil, à tous une loi. » Que de grandes choses demandées à l'auteur dramatique, et qui ne sont pas de sa fonction propre! « Il va sans dire que les conditions de l'art doivent être d'abord et en tout remplies. La curiosité, l'intérêt, l'amusement, le rire, les larmes, l'observation perpétuelle de tout ce qui est nature, l'enveloppe merveilleuse du style, le drame doit avoir tout cela, sans quoi il ne serait pas le drame; mais pour être complet, il faut qu'il ait aussi la volonté d'enseigner, en même temps qu'il a la volonté de plaire. Laissez-vous charmer par le beau drame, mais que la leçon soit dedans, et qu'on puisse toujours l'y retrouver quand on voudra disséquer cette belle chose vivante, si ravissante, si poétique, si passionnée, si magnifiquement vêtue d'or, de soie et

de velours. Dans le beau drame, il doit toujours y avoir une idée sévère, comme dans la plus belle femme il y a un squelette [1]. »

Pour celui qui voudra bien s'attacher au sentiment qui a dû faire écrire ces lignes, plutôt qu'à la portée qu'on peut donner à des formules, il paraîtra, ce nous semble, que la pensée de Victor Hugo, au fond, est que le poète existe comme tel, contemplateur et interprète entièrement libre, sans mission d'enseignement utile ou d'intérêt quelconque, de l'univers et de la nature humaine, mais que cet homme qui est le poète est tenu, lui, de concevoir et d'exécuter l'œuvre poétique sans manquer à la morale, et sans oublier que cette œuvre peut avoir, encore bien qu'il ne le voulût pas, une fin d'intérêt humain, et agir en bien ou en mal sur la moralité des hommes auxquels il la présente.

Ainsi, d'une part, ce serait sortir de la question d'art que de demander à l'artiste d'enseigner telle vérité, ou de formuler et transmettre tels préceptes de conduite. Mais, d'une autre part, on serait fondé à désirer *de l'homme dans l'artiste* l'expression de certains sentiments et la représentation de certaines réalités, de préférence à d'au-

1. Préface du drame d'*Angélo* (1835).

tres, et surtout à lui interdire tout ce qui renferme des suggestions dangereuses; quoique l'appréciation, en ce dernier point, soit délicate et variable, et que le fait du danger couru dépende souvent moins du fond et du sujet de l'œuvre que de la forme dont l'artiste est apte à la revêtir. Quoi qu'il en soit, si l'on admet que la question se pose ainsi, il s'en présente aussitôt une autre : une thèse à soutenir par une œuvre d'art, ou une retenue à s'imposer, un but formel d'enseignement ne sont-ils pas pour nuire à l'essentiel de cette œuvre dont ils remplacent l'inspiration naturelle et détruisent la précieuse spontanéité? Puisque l'art a son principe indépendant, savoir cette espèce d'imitation ou reproduction désintéressée qui répond au sentiment du beau, et que l'*esthétique* diffère spécifiquement du *moral*, ne faut-il pas, pour ne point confondre les genres, considérer comme le vrai et l'unique enseignement à attendre de l'art celui que le spectateur est en état de retirer, grâce au développement libre de ses sentiments, et à ses propres réflexions sur les impressions reçues [1], du spectacle que l'auteur,

1. On devrait réfléchir davantage, quand on discute la question difficile des effets de moralisation ou de démoralisation que des œuvres d'art peuvent produire, qu'une grande partie de cette question doit se transférer à cette autre : Pour

ibre lui-même, lui soumet, à la suite de sa contemplation directe, et par le moyen de la traduction qu'il lui donne des choses de l'humanité et de la nature qui ont excité son génie reproductif? *Spectateur*, *spectacle*, ces mots doivent ici être généralisés pour s'étendre aux sens divers par l'organe desquels naît l'émotion esthétique et se distinguent les espèces du beau.

C'est sur le point défini par cette dernière question que Victor Hugo s'est trompé, en ne plaçant pas où il faut la limite entre l'objet propre de l'art et la recherche de l'utile, qu'il sentait bien lui être interdite. Revenons à la préface de 1834 et citons. Il vient de tenter de justifier par les besoins moraux particuliers de son époque l'existence d'une mission positive du poète.

« Le théâtre est, dit-il, devenu pour les multitudes ce qu'était l'Église au moyen âge, le lieu attrayant et central. Tant que ceci durera, la fonction du poète dramatique sera plus qu'une magistrature, et presque un sacerdoce... L'art d'à présent ne doit plus chercher seulement le beau, mais encore le bien. » L'objection se présente aussitôt à l'auteur, et la réponse en même temps,

quelles personnes, de quel âge, de quelle nation, de quelle condition, etc., tel spectacle est-il bon, telle lecture est-elle bonne ou mauvaise?

mais insuffisante, faute pour lui d'analyser les idées d'utilité ou de bien par rapport à l'idée du beau :

« Ce n'est pas que nous soyons le moins du monde partisan de l'*utilité directe* de l'art, théorie puérile émise dans ces derniers temps par des sectes philosophiques qui n'avaient pas étudié le fond de la question. » Il s'agit là de l'école saint-simonienne, apparemment; mais la manière dont les Saint-Simoniens comprenaient le « sacerdoce » de l'art est issue du même principe social que celle de Victor Hugo lui-même, et ce principe, il se peut même qu'il le tînt d'eux, au moins par une de ces infiltrations intellectuelles qui sont communes en pareille matière. « Le drame, continue-t-il, œuvre d'avenir et de durée, ne peut que tout perdre à se faire le prédicateur immédiat des trois ou quatre vérités d'occasion que la polémique des partis met à la mode tous les cinq ans... Si quelque œuvre d'art a le malheur de faire cause commune avec les *vérités politiques*, et de se mêler à elles dans le combat, tant pis pour l'œuvre d'art; après la victoire, elle sera hors de service... Toutes les larges et éternelles vérités qui constituent chez tous les peuples et dans tous les temps le fond même des sentiments humains, voilà la matière première de l'art; mais il n'y a

pas de matériaux pour lui dans ces constructions expédientes que la stratégie des partis multiplie selon ses besoins sur le terrain de la petite guerre politique... Le produit le plus notable de l'art utile, de l'art enrôlé, discipliné et assaillant, de l'art prenant fait et cause dans le détail des querelles politiques, c'est le drame-pamphlet du XVIIIe siècle, la *tragédie philosophique*, poème bizarre où la tirade obstrue le dialogue, où la maxime remplace la pensée; œuvre de dérision et de colère qui s'évertue étourdiment à battre en brèche une société dont les ruines l'enterreront... Il faut après tout que l'art soit son propre but à lui-même, et qu'il enseigne, qu'il moralise, qu'il civilise et qu'il édifie chemin faisant, mais sans se détourner et tout en allant devant lui... Ce n'est pas en se passionnant petitement pour ou contre tel pouvoir ou tel parti qui a deux jours à vivre que le créateur dramatique agira puissamment sur son siècle et sur ses contemporains; c'est par des peintures vraies de la nature éternelle que chacun porte en soi; c'est en nous prenant, vous, moi, nous, eux tous, par nos irrésistibles sentiments de père, de fils, de mère, de frère et de sœur, d'ami et d'ennemi, d'amant et de maîtresse, d'homme et de femme; c'est en mêlant la loi de la Providence au jeu de nos pas-

sions; c'est en nous montrant d'où viennent le bien et le mal moral et où ils mènent; c'est en nous faisant rire et pleurer sur des choses qui nous ressemblent, quoique souvent plus grandes, plus choisies et plus idéales que nous... c'est ainsi et pas autrement. Et plus le créateur dramatique sera profond, désintéressé, général et universel dans son œuvre, mieux il accomplira sa mission et près des contemporains et près de la postérité [1]. »

On voit que, malgré ces dernières vérités si bien senties, Victor Hugo, par sa manière étroite de définir l'*utile* dans l'art, esquive ou se dissimule à lui-même la vraie question esthétique, et laisse pour le poète la porte ouverte à l'enseignement *direct* du bien et du vrai, pourvu qu'ils lui paraissent assez universels; aux thèses sociales et politiques, par conséquent, et aux maximes ou à ce qui en est l'équivalent. En fait, il arrive souvent aux personnages de ses drames et de ses romans de parler pour le public et non pour eux-mêmes. Et *sont-ils* seulement pour eux-mêmes ces personnages? ne sont-ils pas plutôt pour incarner des passions ou des puissances sociales au sujet desquelles le poète entend nous enseigner et

1. *Littérature et philosophie mêlées : But de cette publication.*

moraliser? en sorte que, si ce ne sont pas précisément des *sentences qui parlent*, comme il s'exprime à propos du théâtre de Voltaire, ce ne sont pas davantage des *hommes qui vivent*, mais des passions qui s'éjaculent et s'emportent avec la plus extrême énergie et la plus complète absence d'éléments modérateurs que puisse comporter leur essence pure et sans mélange. Tel personnage est défini par l'amour maternel dans une âme criminelle; tel autre par l'amour paternel dans un être contrefait et dégradé; un troisième représente l'amour et le caprice féminin servis par le pouvoir absolu, ou la débauche chez un roi sans scrupules, ou la vie sacrifiée par contrat, à condition d'obtenir vengeance; et ils vont tous à leur but avec la force et la simplicité du boulet de canon lancé dans l'espace, à travers les plus étonnantes et les plus invraisemblables circonstances que le poète imagine pour dramatiser le choc des passions et de la fatalité! Car ce qu'il qualifie de loi de la *Providence*, dans le passage cité ci-dessus, est ce qu'il nomme *fatalité* dans l'ensemble de son œuvre, et ce dernier mot est le mot juste. Mais plus les personnages expriment fidèlement, exclusivement, l'idée pour laquelle ils ont été créés, et dont la forte saillie est nécessaire pour la clarté de la thèse que l'auteur se

propose formellement de soutenir par leur moyen, plus leur caractère s'universalise à faux et s'éloigne de la vie, en excluant les conditions de l'existence individuelle possible, cet autre principe essentiel de l'art, et sans lequel ses créations sortent de la nature et passent dans l'abstrait. L'invraisemblance des événements et l'abstraction des caractères sont mortelles à la jouissance esthétique, parce qu'elles faussent l'imitation, principe de l'art. Ni la beauté du style, ni la sublimité des pensées, ni l'éclat des plus brillants couplets ne remédient à ce défaut d'une œuvre dramatique; ils peuvent lui mériter une place dans le livre d'or de la poésie humaine, ils la laissent impropre à toute fonction éducatrice d'un peuple par le théâtre, aussi bien qu'à communiquer aux spectateurs des émotions vraies.

CHAPITRE X

Les jugements littéraires de Victor Hugo.

Au moment où Victor Hugo avait conquis un public assez fidèle à sa renommée pour n'avoir pas à craindre de remettre au jour ses *juvenilia*, dans *Littérature et philosophie mêlées*, il pouvait regarder comme acquises les innovations de la langue poétique et du goût, pour lesquelles il avait lutté dans la préface de *Cromwell*. C'était toute la réforme et, selon ses idées, tout le retour en arrière qu'il fût possible d'obtenir. La langue française avait, disait-il, subi à l'issue du XVIe siècle, et jusqu'à notre époque, trois clarifications successives; et il eût été désirable qu'elle s'arrêtât à la première, dont il nomme Pierre Matthieu et Mathurin Régnier comme les auteurs. Il rapporte la seconde de ces *filtrations* à Racine, et la troi-

sième aux écrivains secs et arides du XVIIIe siècle (école de Voltaire). Malgré ces regrets, qu'il ne fait pas remonter, on ne sait pourquoi, jusqu'à la langue même du XVIe, et malgré la préférence qu'il donne à l'image sur l'abstraction, aux qualités *savoureuses et colorantes* de l'idiome sur le dessin plus net et plus ferme de l'idée, il reconnaît qu'il est impossible de se plaindre de l'une au moins des distillations du langage, celle du XVIIe, « quand on songe qu'il en est résulté *Britannicus*, *Esther* et *Athalie*, œuvres belles et graves, dont le style sera toujours religieusement admiré de quiconque acceptera avec bonne foi les conditions dans lesquelles il s'est formé ». Ajoutons, pour que le choix de la meilleure langue, à sa meilleure station, ne paraisse pas plus arbitraire et plus étroit qu'il ne l'est réellement ici, que Victor Hugo parlait de cette « admirable langue de P. Matthieu et de Régnier » comme devant être « plus tard celle de Molière et de La Fontaine, et plus tard encore celle de Saint-Simon ». Les lecteurs qui penseront comme nous qu'il y a plus de ressemblance de la langue du *Misanthrope* et de *Philémon et Baucis*, ou des *Amours de Psyché*, à celle de *Phèdre* et du *Lutrin* qu'à celle des satires de Régnier — ne disons rien de la prose et des vers de Matthieu, que peu de personnes aujourd'hui con-

naissent[1] — seront forcés de conclure que la langue du XVIIe siècle est bien la langue à laquelle Victor Hugo donnait la palme, sauf à préférer les écrivains qui l'ont maniée d'une façon pittoresque et plus libre à ceux qui l'ont rendue plus précise, plus abstraite et moins imagée.

On vient de voir son jugement sur les tragédies de Racine, et plus haut, les éloges si vivement motivés du style, soit de ce dernier, soit de Boileau même, et de Pascal, et enfin de Voltaire. Il n'y a point de bonne raison pour douter de l'entière sincérité de ces appréciations, pour le moment auquel elles se rapportent. Mais elles durent se modifier à mesure que, se livrant davantage à sa faculté maîtresse, il tomba dans ce piège de l'orgueil de mépriser les dons qu'il n'avait pas. Il en vint à faire, au moins en con-

1. Voltaire (*Dict. phil.*, art. *Art dramatique*) cite quelques vers de P. Matthieu pour leur ressemblance avec des vers célèbres de Racine. Il est curieux que, pour la langue aussi, ils soient plus semblables à des vers du XVIIe que du XVIe siècle. Au reste Matthieu était contemporain de Malherbe et plus jeune que lui, et Régnier leur cadet à tous deux. Voici ces vers :

Je redoute mon Dieu, c'est lui seul que je crains...
On n'est point délaissé quand on a Dieu pour père.
Il ouvre à tous la main, il nourrit les corbeaux;
Il donne la pâture aux jeunes passereaux,
Aux bêtes des forêts, des prés et des montagnes :
Tout vit de sa bonté.

versation, ce qu'en argot de critique littéraire on appelle un éreintement de Racine : « Victor Hugo accorde à Racine, nous dit M. Paul Stapfer, d'après des souvenirs de ses visites à Hauteville-House, en 1868, un certain talent de composition et surtout d'analyse psychologique : ses pièces sont assez bien faites comme pièces, la trame en est ourdie doctement, et sa métaphysique des passions est fort intéressante; c'est un auteur estimable, du deuxième ou du troisième ordre. Mais ce n'est pas un grand écrivain, et il est, dit-il, *révolté* de l'erreur *monstrueuse* que le goût français a commise en le plaçant au premier rang.

« Racine, m'a-t-il dit bien souvent, fourmille de fautes de français et d'images fausses... Le style de Racine ne ressemble pas à ces visages florissants de vie où l'on voit des boutons et des rougeurs qui ne sont que l'exubérance de la santé »; — mais, ô poète! vous voilà pris vous-même en flagrant délit d'image fausse, car la Faculté de médecine ne vous accordera pas qu'un eczéma soit une marque des gens qui se portent le mieux; — « ici, la peau est fine, le sang pur en apparence, mais secrètement il est vicié, et le corps entier dépérit... Racine est un poète *bourgeois*. Il répond à un besoin : le besoin de la poésie bourgeoise. Les bourgeois veulent avoir

leur poète, leur bon poète, sage et médiocre, qui ne les dépasse pas trop et leur présente un ordre de beauté moyenne où leur intelligence soit à son aise. La famille des poètes bourgeois commence à Racine et finit à Emile Augier en passant par Casimir Delavigne et Ponsard. » Ne manquons pas de dire pourtant que, dans certaines critiques de détail de Victor Hugo sur le style de Racine, il se trouve plus de justesse et de réel intérêt que dans les derniers termes de ce jugement, que l'on voudrait pouvoir reporter à une date plus ancienne, au temps de l'effervescente jeunesse du romantisme, ou attribuer à Théophile Gautier, par exemple.

Il faudrait tout citer du récit de M. Paul Stapfer : anecdotes et jugements, tous les mots du poète et les réflexions du critique. Remarquons au moins la très vive admiration de Victor Hugo pour Molière, et le choix qu'il fait de l'*Étourdi*, en quelques vers des plus prime-sautiers qu'il en cite pour la témoigner; puis le jugement dédaigneux qu'il porte du style de Bossuet, de ce langage superbe dont l'ampleur et la majesté sont en effet des qualités étrangères à sa propre prose; enfin son appréciation certainement impartiale des mérites et rangs des principaux écrivains ses contemporains : Chateaubriand,

grand prosateur; Lamartine, « divin poète », « un des plus grands de tous les temps »; Balzac, mauvais écrivain, sans style, nullement artiste; Musset, « poète charmant », « très surfait », chez qui « rien de vraiment grand » : « s'il a atteint une ou deux fois la grandeur, c'est comme Béranger a atteint la poésie, par un coup d'aile et non par un vol soutenu [1]. »

Dans son *William Shakespeare*, Victor Hugo compte quatorze génies qu'il nomme et caractérise en termes d'une exaltation en quelque sorte messianique : « Homère, Job, Eschyle, Isaïe, Ézéchiel, Lucrèce, Juvénal, saint Jean, saint Paul, Tacite, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. » — « Ceci, dit-il en les nommant, est l'avenue des immobiles géants de l'esprit humain. Les génies sont une dynastie. Il n'y en a même pas d'autre. Ils portent toutes les couronnes, y compris celle d'épines. Chacun d'eux représente toute la somme d'absolu réalisable à l'homme. Choisir entre ces hommes, préférer l'un à l'autre, indiquer du doigt le premier parmi ces premiers, cela ne se peut. Tous sont l'esprit... Il est entendu que nous ne parlons ici qu'au point de vue de l'Art, et, dans l'Art, au point de vue litté-

1. P. Stapfer, *Les artistes juges et parties*, p. 48 et suivantes.

raire... Ces suprêmes génies ne sont point une série fermée. L'auteur de Tout y ajoute un nom quand les besoins du progrès l'exigent. » On imagine sans peine quel nom pouvait paraître à Victor Hugo digne de s'ajouter à ces noms, à notre époque. Nous ne voulons pas tant, par cette remarque, faire allusion à l'orgueil du poète, qu'en signaler le fondement et le motif. Le caractère qui, suivant lui, distingue ces génies d'avec d'autres esprits *très grands*, *moins grands*, qu'on proposerait de leur adjoindre, c'est qu'ils sont outrés, qu'ils manquent de bon goût, qu'ils ne sont pas circonscrits, mais qu'ils ont en eux de l'ignoré, du ténébreux et du monstrueux, une « quantité d'infini ». « Hésiode, Ésope, Sophocle, Euripide, Platon, Thucydide, Anacréon, Théocrite, Tite-Live, Salluste, Cicéron, Térence, Virgile, Horace, Pétrarque, Tasse, Arioste, La Fontaine, Beaumarchais, Voltaire, n'ont ni exagération, ni ténèbres, ni monstruosité. Que leur manque-t-il donc? Cela. Cela, c'est l'inconnu. Cela, c'est l'infini. Si Corneille avait cela, il serait l'égal d'Eschyle. Si Milton avait cela, il serait l'égal d'Homère. Si Molière avait cela, il serait l'égal de Shakespeare [1]. »

1. *William Shakespeare*, 1re partie, II, 3 et 5.

Or Victor Hugo a cela, et il sait qu'il l'a. Il est *attaquable*, et il est *beau*, dit-il, *d'être attaquable.* Ce n'est pas lui qui, à la place de Corneille, aurait eu le malheur de *tronquer et raccourcir la tragédie native, par obéissance aux règles*; ou qui aurait, *par tristesse puritaine*, exclu de son œuvre *le grand Pan, la vaste nature*, comme Milton; ou, comme Molière, *éteint, par peur de Boileau, le lumineux style de l'Étourdi*, et, par crainte des prêtres, écrit si peu de scènes telles que la scène du Pauvre de *Don Juan*! Quel est le principe de cet écart avoué de la modération, de la lumière et du bon sens? Évidemment une sorte de folie consentie, assez contenue pour ne pouvoir dégénérer en délire, assez dirigée pour aller souvent au grand et au sublime, assez nourrie de grands sentiments pour ne demander que peu d'aide à la logique et à la raison, qui se déplaît dans le ténébreux. Quelle est enfin la matière de ce *ténébreux* et de cet *infini*? C'est l'univers avec le bien et le mal de la création, c'est la *Lumière* et l'*Ombre*, *Dieu* et l'*Abîme*.

Aucun poète moderne n'est comparable, même de loin, à Victor Hugo, et peu d'anciens le sont, pour l'intensité du sentiment du mystère divin : il le savait et s'enorgueillissait en se comparant, et son entourage n'était pas fait pour lui donner de

sa propre valeur, de ses dons exceptionnels, une moindre idée. Il la montrait donc naïvement. La crainte du ridicule n'approchait pas de lui. Au reste, il n'y a pas de ridicule pour la postérité. Le ridicule est affaire aux contemporains.

Les quatorze héros littéraires sont l'objet, dans *William Shakespeare*, d'autant de couplets, où leurs génies divers sont caractérisés. D'autres de ces messies, *mages*, *esprits conducteurs des êtres*, ainsi qu'ils sont nommés ailleurs, figurent dans certaines énumérations, ce qui pourrait faire croire à des variantes dans la grande liste; mais ce sont alors des agents ou créateurs d'un ordre probablement moins universel et moins pénétrant, moins intime à l'humanité, au jugement de Victor Hugo. On y trouve Newton, Beethoven, Michel-Ange, Rembrandt, Phidias, Platon, d'autres encore, selon l'occasion. Il y a même quelque part une liste de cinquante et un noms où ceux-ci sont mis pêle-mêle avec les génies littéraires du premier et du second ordre. Les morceaux consacrés aux quatorze sont d'un mérite singulièrement inégal. Celui qui regarde Lucrèce est d'une bizarrerie incroyable. Ce serait à faire douter, si c'était possible, qu'il eût jamais ouvert le *De natura rerum*, depuis le jour (il nous a raconté lui-même l'émotion qu'il éprouva) où,

pour la première fois, encore adolescent, il ouvrit le livre à l'endroit des beaux vers sur la sérénité de l'âme opposée à la crainte des dieux et aux pratiques de la dévotion [1]. Les voyages, qu'il imagine, de ce poète, qui aurait *deviné l'Inde et fréquenté les écoles mystérieuses de l'Euphrate*, *Néharda et Pombéditha, épelé les papyrus de Sepphoris, vécu avec les pêcheurs de l'île Tylos*, et dont enfin, *la rêverie est devenue doctrine*, sont de la fantaisie la plus drôle; mais le morceau tout entier — deux grandes pages de ce style — est écrit d'une verve pittoresque extraordinaire. Lucrèce, ainsi devenu mage par la volonté de Victor Hugo, « a vu tant d'hommes qu'ils ont fini par se confondre tous dans sa prunelle, et que cette multitude est devenue pour lui fantôme. Il est arrivé à cet excès de simplification de l'univers qui en est presque l'évanouissement... Peut-être a-t-il parlé dans les roseaux à Oannès, l'homme-poisson de la Chaldée, qui avait deux têtes : en haut une tête d'homme, en bas une tête d'hydre, et qui, buvant le chaos par sa gueule inférieure, le revomissait sur la terre, par sa bouche supérieure, en science terrible. Lucrèce a cette science.

1. *William Shakespeare*, 1re partie, III, 4. *De natura rerum*, l. V, v. 1197-1202.

Isaïe confine aux archanges, Lucrèce aux larves. Lucrèce tord le vieux voile d'Isis trempé dans l'eau des ténèbres, et il en exprime, tantôt à flots, tantôt goutte à goutte, la poésie sombre. L'illimité est dans Lucrèce... Lucrèce tourne le dos à l'humanité et regarde fixement l'Énigme. Lucrèce, esprit qui cherche le fond, est placé entre cette réalité, l'atome, et cette impossibilité, le vide; tour à tour attiré par ces deux précipices, religieux quand il contemple l'atome, sceptique quand il aperçoit le vide; de là ses deux aspects, également profonds, soit qu'il nie, soit qu'il affirme. Un jour ce voyageur se tue. C'est là son dernier départ. Il se met en route pour la mort. Il va voir... » (ici une énumération colorée des traversées qu'il a faites). « Il lui reste un voyage à faire, il est curieux de la contrée sombre, il prend passage sur le cercueil, et défaisant lui-même l'amarre, il pousse du pied vers l'ombre cette barque obscure que balance le flot inconnu [1]. »

Rien sur le dogmatisme épicurien, rien sur la délivrance de la frayeur religieuse, rien sur le jugement pessimiste des choses humaines.

Lisant cela, le froid historien de la philosophie

1. *William Shakespeare*, 1re partie, II, 6.

doit se demander comment un autre qu'un égaré a pu l'écrire. Le critique ou l'érudit, dénués de vénération, n'y voient que sujet de se moquer. Il y a cependant mieux à faire, il y a à comprendre comment les sentiments profonds, la tristesse amère et la puissance d'expression d'un très grand poète ont pu, venant se réfracter, à deux mille ans d'intervalle, dans un autre grand génie poétique, donner en résultat les étonnantes rêveries traduites dans les termes qu'on vient de voir. Il faut aussi faire attention à la langue si originale et aux vers si souvent merveilleux de forme de Lucrèce. Ces vers pleins et solides doivent être entrés pour une grande part dans l'impression que Victor Hugo reçut et conserva d'une première lecture, et dont il nous fait le récit charmant dans le même livre où se trouvent tant d'étrangetés. Quand il nous dit que Virgile n'aurait pu écrire des vers comme celui-ci : *Circum se foliis ac frondibus involventes*, ou cet autre : *Tunc Venus in silvis jungebat corpora amantum*, il faut voir surtout là le souvenir de l'émerveillement que le jeune homme avait éprouvé en s'initiant à une poésie latine plus savoureuse et sauvage que celle des vers élégants dont le collège ne lui avait que modérément inspiré le goût.

Mais voyons maintenant d'autres jugements

littéraires, si toutefois ce mot *littéraire* convient encore pour des qualités d'ordre bien plus général et d'ailleurs assez mystique. Homère, le premier en rang des poètes, est caractérisé d'une façon remarquable, avec un sentiment infiniment juste, et des termes pleins de force et de grâce, ce qui ne nous étonnera pas. Nous voudrions les citer, mais c'est un désir qui nous prend trop souvent et auquel il faut résister. Job, en pendant avec Homère, est traité d'une manière insuffisante et vague, et cela non plus ne doit pas nous surprendre; c'est un manque absolu de critique : une antiquité supposée de quatre mille ans, Moïse traducteur, etc.; mais un passage superbe sur le fumier de Job se fait remarquer, et aussi cette idée que le poème de Job est un drame, le premier drame du monde, commencé « par la mise en présence de Jéhovah et de Satan. Le mal défie le bien, et voilà l'action engagée. La terre est le lieu de la scène, et l'homme est le champ de bataille; les fléaux sont les personnages. » Et la grande controverse sur les afflictions imméritées, sujet réel de l'ouvrage du vieil auteur, et origine du problème de la Théodicée dans le monde hébreu? — Oubliée ou inaperçue.

Les morceaux relatifs à Eschyle, à Isaïe, à Ézéchiel, renferment, avec un mélange de choses

fantastiques, ou de ce goût plus que douteux qui horripile les gens d'esprit, des traits d'un sentiment juste, c'est-à-dire bien faits pour rendre le genre d'impressions fortes que le tempérament poétique de Victor Hugo le rendait apte à recevoir des génies tels que Michel-Ange et Beethoven, en d'autres arts, et semblables, on peut le croire, à celles que Michel-Ange lui-même a éprouvées et rendues en peignant ses prophètes et ses sibylles. Ces mêmes impressions, Hugo les transporte, en y mettant un peu du sien, et procédant par exagération, à des figures d'artistes de lettres comme Juvénal et Tacite : il trouve le moyen d'élever ces écrivains à la première et souveraine classe des esprits, par une sorte de combinaison idéale qu'il opère de leur style avec les horreurs et les infamies dont ils sont les témoins et les peintres indignés, et dont il tire un effet d'épouvantement pareil à celui des anathèmes des Nabis, — ou de certaines invectives sublimes du poète des *Châtiments*.

On doit s'attendre à des aberrations, et elles ne manquent pas, dans la tentative de caractériser par un procédé analogue ou « Jean de Pathmos » ou l'apôtre Paul. Le premier est l'objet d'une construction fantastique, basée sur ses voyages apocryphes et pittoresques en Asie, et sur le rap-

prochement du quatrième Évangile et du livre de l'Apocalypse. Jean est le *vieillard vierge* qui, *tout jeune, était doux et farouche.* « Il aima Jésus, puis ne put rien aimer. » Son amour rentré explique ses visions de l'Abîme. « Il semble, quand on lit le poème de Pathmos, que quelqu'un vous pousse par derrière. La redoutable ouverture se dessine confusément. On en sent l'épouvante et l'attraction. Jean n'aurait que cela qu'il serait immense. » Pour ce qui est de Paul, le fait dramatique de sa conversion est ce qui frappe le plus l'imagination du poète, mais il le qualifie d'*hérétique*, — ô fruit bizarre d'une éducation catholique! — à peu près comme si l'on disait que Platon n'est pas platonicien. Il tire argument pour cela d'on ne sait quelles œuvres, apocryphes, qu'il met bien au-dessus des épîtres authentiques. S'il n'a rien dit du *Verbe*, à propos de Jean, il n'oublie pas du moins la *Grâce*, à propos de Paul, et l'idée qu'il s'en fait, on en est confondu, c'est que la grâce, « c'est la liberté! » « Cette découverte de *l'âme de la loi* appartient à Paul; et ce qu'il nomme *grâce* au point de vue céleste, nous, au point de vue terrestre, *nous le nommons droit.* » Et d'avoir découvert cela, lisons-nous quelques lignes plus bas, « c'est la vertu du chemin de Damas ». Hélas! il y a une autre vertu qu'il faudrait avoir cultivée,

même quand on est un génie, avant de parler de certaines choses; c'est la vertu du chemin de l'école.

Victor Hugo se retrouve sur son terrain avec Dante, Rabelais et Cervantes; aussi n'a-t-il pas que l'éloquence du style pour dire sa pensée sur ces génies; il a celle de l'idée; il montre même de la pénétration, dans la manière de définir l'esprit du pantagruélisme et celui du donquichottisme. Le morceau sur le Ventre, à propos de Rabelais, paraîtrait, comme au surplus beaucoup d'autres, sous un jour plus favorable, aux lecteurs que les traits violents et les images forcées révoltent, s'il était tant soit peu amendé par un de ces gens de goût et de talent qui savent si bien corriger des ouvrages qu'ils ne sauraient pas faire. Le morceau sur Cervantes est d'un ton plus modéré. Les traits sont plus fins, pour qualifier ce second « Homère bouffon », sa « raillerie, qui n'a rien du large rictus rabelaisien », cette « belle humeur de gentilhomme, après cette jovialité de curé »; et ce sourire raillant l'idéal, et qui, si l'on y regarde bien, « a une larme »; et ce bon sens qui fait son entrée, et qui peut dire, comme Silène : « Je suis le dieu monté sur un âne. » « Mais le bon sens n'est pas une vertu; il est l'œil de l'intérêt. » Et encore : « Le bon sens n'est pas

la sagesse et n'est pas la raison; il est un peu l'une et un peu l'autre, avec une nuance d'égoïsme. Cervantes le met à cheval sur l'ignorance, et, en même temps, achevant sa dérision profonde, il donne pour monture à l'héroïsme la fatigue. Ainsi il montre, l'un après l'autre, l'un avec l'autre, les deux profils de l'homme, et les parodie, sans plus de pitié pour le sublime que pour le grotesque. L'hippogriffe devient Rossinante. Derrière le personnage équestre, Cervantes crée et met en marche le personnage asinal. Enthousiasme entre en campagne, Ironie emboîte le pas... [1]. » La suite ne touche pas moins juste, mais il faut se contenter ici de ces quelques traits. Quel critique que ce poète, quand il veut et que son sujet lui est bien connu! L'analyse du caractère d'Hamlet nous montrera tout à l'heure jusqu'où il a pu porter le talent d'interprète.

Arrivant à Shakespeare, nous sommes au bout de la manifestation des quatorze génies. Le dernier venu nous est donné comme le plus grand, parce que le théâtre est aussi la forme la plus haute et la plus complète de l'art. Ce n'est pas à dire que Victor Hugo recommande, pour le drame,

1. *William Shakespeare,* 1re partie, II, 7-13.

l'imitation de Shakespeare. Au contraire, il loue le théâtre contemporain, et le sien propre implicitement, pour s'être tenu éloigné de cette imitation. Les œuvres sont, dit-il, et ne se recommencent pas : erreur de sa part, ou équivoque, car les méthodes de l'art sont en nombre très borné, et les siècles successifs ne peuvent, une fois créées, que les appliquer à de nouvelles matières, d'où résultent de nouvelles œuvres. Si Victor Hugo n'avait pas eu l'idée, esthétiquement fausse, de composer des caractères *a priori*, puis des intrigues et des péripéties extraordinaires pour développer ces caractères, il ne se serait pas éloigné, comme il l'a fait en cela, de Shakespeare, et son théâtre aurait des mérites humains et populaires qu'on y regrette fort [1].

Les artistes tard venus, ceux des époques cultivées et des civilisations secondaires, sont forcés d'imiter; car qu'est-ce qu'accepter des procédés transmis et recevoir des influences, si ce n'est *imiter*? Victor Hugo a donc imité, lui aussi, et il n'a pas été heureux dans les modèles que sa destinée d'enfant lui a donnés. Il a visiblement pris du théâtre espagnol le goût de l'invraisemblable et de l'absurde dans les jeux de la passion et du

1. *William Shakespeare*, 2e partie, IV, 4.

hasard. Ceux qui aiment à chercher les raisons indirectes et éloignées, quoique très réelles, des choses, sont libres d'imputer aux guerres de Napoléon, et à la plus injuste peut-être de celles que sa volonté perverse lui fit entreprendre, l'une des causes auxquelles il a tenu que la France n'ait pas reçu de Victor Hugo l'œuvre de théâtre vraiment nationale que le génie d'un si grand poète aurait pu concevoir et exécuter en d'autres circonstances.

Sa critique de Shakespeare est, au surplus, un refus d'examen. Mais il s'étend sur la critique de ses critiques. Celle-ci est une espèce de diatribe, sans la moindre tentative pour envisager les variations historiques des goûts et des jugements et leurs raisons d'être; un plaidoyer long et diffus contre les qualités littéraires du genre classique; un éloge à outrance de l'imagination, « cette grande plongeuse », et, par suite, de tout ce que regardent comme vicieux, en littérature, ceux qui veulent contenir l'imagination par la raison. Le tout de ce morceau et de quelques autres semblables est un mélange d'images où il entre du vrai, du beau, du grandiose, du faux, du déplaisant et du ridicule. Les comparaisons qu'il trouve pour le génie de Shakespeare sont les éléments, la tempête, le condor : « Shakespeare frissonnant

a en lui les vents, les esprits, les philtres, les vibrations, les balancements des souffles qui passent, l'obscure pénétration des effluves, la grande sève inconnue. De là son trouble, au fond duquel est le calme. C'est ce trouble qui manque à Gœthe, loué à tort pour son impassibilité, qui est infériorité [1]. » Enfin, un livre tout entier de l'ouvrage est consacré à l'exaltation éloquente des « démesurés » et à l'invective contre les petits esprits et les « zoïles ».

Shakespeare est-il donc sans défauts? Non certes, il en a, et Hugo lui-même les voit; ils sont assez gros pour cela; mais tout en les voyant il faut, pense-t-il, et ce n'est même pas assez, il faut ne pas les déclarer. « Quoi donc! Pas de critiques? Non. Vous expliquez tout? Oui. Le génie est une entité comme la nature et veut comme elle être accepté purement et simplement. Une montagne est à prendre ou à laisser... Tout en lui a sa raison d'être. Il est parce qu'il est. Son ombre est l'envers de sa clarté. Sa fumée vient de sa flamme. Son précipice est la condition de sa hauteur... » C'est de la pure idolâtrie : le génie pris pour une essence réelle, assimilé à une force inconsciente et fatale, et la raison

1. *William Shakespeare*, 2e partie, I, 5.

bannie d'entre les dons du poète, le jugement sur l'œuvre interdit? Et encore ne suffit-il pas qu'on s'abstienne de juger : « Quant à moi qui parle ici, conclut Victor Hugo, j'admire tout comme une brute. C'est pourquoi j'ai écrit ce livre. Admirer. Être enthousiaste. Il m'a paru que, dans notre siècle, cet exemple de bêtise était bon à donner [1]. » Mais ils avaient pris déjà les devants, ceux qui réclamaient pour le *quinzième génie* l'admiration bête de celui-ci pour le *quatorzième*. Les gens spirituels, privés d'enthousiasme — et non pas les plus mal disposés d'entre eux, — reportaient la bêtise de l'admirateur sur l'admiré, et disaient de Hugo : « Il est bête comme l'Himalaya », ou bien : « Il a trop de génie pour avoir du talent. » Tous ces jugements sont également déraisonnables; ils naissent de la passion d'élever ou d'abaisser des idoles littéraires, et de ce goût simpliste qui prétend qualifier esthétiquement, par un terme unique, l'artiste admirable en ce qu'il a produit de sublime et de beau, et pitoyable dans les absurdités qui l'ont séduit.

Mettons maintenant, en regard de l'admiration fanatique et sans choix, la justesse et la profondeur de l'admiration motivée. Victor Hugo a dit

1. *William Shakespeare*, 2e partie, IV, 2.

le dernier mot sur le drame de *Hamlet*, sur la merveilleuse création du caractère de Hamlet, et il l'a dit en termes définitifs; on ne trouvera jamais plus ni mieux à nous faire comprendre de la plus extraordinaire et de la plus compliquée des belles productions poétiques de tous les âges.

« Hamlet. On ne sait quel effrayant être complet dans l'incomplet. Tout, pour n'être rien. Il est prince et démagogue, sagace et extravagant, profond et frivole, homme et neutre. Il croit peu au sceptre, bafoue le trône, a pour camarade un étudiant, dialogue avec les passants, argumente avec le premier venu, comprend le peuple, méprise la foule, hait la force, soupçonne le succès, interroge l'obscurité, tutoie le mystère. Il donne aux autres des maladies qu'il n'a pas : sa folie fausse [1] inocule à sa maîtresse une folie vraie. Il est familier avec les spectres et avec les comédiens. Il bouffonne, la hache d'Oreste à la main. Il parle littérature, récite des vers, fait un feuilleton de théâtre, joue avec des os dans un cimetière, foudroie sa mère, venge son père, et

1. Victor Hugo admet la simulation de la folie chez Hamlet, simulation, non pas pour couvrir ses desseins, comme chez L. Junius Brutus, mais pour échapper, en qualité d'*innocent*, aux pièges d'un parent intéressé à le faire mourir. Cette simulation est à distinguer de l'exaltation et de l'égarement réel qui viennent la compliquer.

termine le redoutable drame de la vie et de la mort par un gigantesque point d'interrogation. Il épouvante, puis déconcerte. Jamais rien de plus accablant n'a été rêvé. C'est le parricide disant : Que sais-je?

« Parricide? arrêtons-nous sur ce mot. Hamlet est-il parricide? Oui et non. Il se borne à menacer sa mère; mais la menace est si farouche que la mère frissonne. — « Ta parole est un poignard!... Que veux-tu faire? veux-tu donc m'assassiner? Au secours! au secours! holà! » — et quand elle meurt, Hamlet, sans la plaindre, frappe Claudius avec ce cri tragique : *Suis ma mère!* Hamlet est cette chose sinistre, le parricide possible.

« Ce drame est sévère. Le vrai y doute. Le sincère y ment. Rien de plus vaste, de plus subtil. L'homme y est monde, le monde y est zéro. Hamlet, même en pleine vie, n'est pas sûr d'être. Dans cette tragédie qui est en même temps une philosophie, tout flotte, hésite, atermoie, chancelle, se décompose, se disperse et se dissipe; la pensée est nuage, la volonté est vapeur, la résolution est crépuscule, l'action souffle à chaque instant en sens inverse. La rose des vents gouverne l'homme. Œuvre troublante et vertigineuse où de toute chose on voit le fond, où il n'existe

pour la pensée d'autre va-et-vient que du roi tué à Yorick enterré, et où ce qu'il y a de plus réel, c'est la royauté représentée par un fantôme et la gaieté par une tête de mort...

« Hamlet n'a rien d'une abstraction. Il a été à l'Université; il a la sauvagerie danoise, édulcorée de politesse italienne; il est petit, gras, un peu lymphatique; il tire bien l'épée, mais s'essouffle aisément. Il ne veut pas boire trop tôt pendant l'assaut d'armes avec Laërtès, probablement de crainte de se mettre en sueur. Après avoir ainsi pourvu de vie réelle son personnage, le poète peut le lancer en plein idéal. Il y a du lest...

« Nulle figure, parmi celles que les poètes ont créées, n'est plus poignante et plus inquiétante. Le doute conseillé par un fantôme, voilà Hamlet. Hamlet a vu son père mort et lui a parlé; est-il convaincu? non, il hoche la tête. Que fera-t-il? il n'en sait rien. Ses mains se crispent, puis retombent. Au dedans de lui, les conjectures, les systèmes, les apparences monstrueuses, les souvenirs sanglants, la vénération du spectre, la haine, l'attendrissement, l'anxiété d'agir et de ne pas agir, son père, sa mère, ses devoirs en sens contraires, profond orage. L'hésitation livide est dans son esprit. Shakespeare, prodigieux poète plastique, fait presque visible la pâleur grandiose

de cette âme. Comme la grande larve d'Albert Durer, Hamlet pourrait se nommer *Melancholia*. Il a, lui aussi, au-dessus de sa tête, la chauve-souris qui vole éventrée, et à ses pieds la science, la sphère, le compas, le sablier, l'amour, et derrière lui, à l'horizon, un énorme soleil terrible qui semble rendre le ciel plus noir.

« Cependant toute une moitié de Hamlet est colère, emportement, outrage, ouragan, sarcasme à Ophélia, malédiction à sa mère, insulte à lui-même. Il cause avec les gens du cimetière, rit presque, puis empoigne Laërtès aux cheveux dans la fosse d'Ophélia et piétine furieux sur ce cercueil. Coups d'épée à Polonius, coups d'épée à Laërtès, coups d'épée à Claudius. Par moments son inaction s'entr'ouvre, et de la déchirure il sort des tonnerres.

« Il est tourmenté par cette vie possible, compliquée de réalité et de chimère, dont nous avons tous l'anxiété. Il y a dans toutes ses actions du somnambulisme répandu. On pourrait presque considérer son cerveau comme une formation ; il y a une couche de souffrance, une couche de pensée, puis une couche de songe. C'est à travers cette couche de songe qu'il sent, comprend, apprend, perçoit, boit, mange, s'irrite, se moque, pleure et raisonne. Il y a entre la vie et lui une transparence ;

c'est le mur du rêve, on voit au delà, mais on ne le franchit point. Une sorte de nuage-obstacle environne Hamlet de toutes parts. Avez-vous jamais eu en dormant le cauchemar de la course ou de la fuite, et essayé de vous hâter, et senti l'ankylose de vos genoux, la pesanteur de vos bras, l'horreur de vos mains paralysées, l'impossibilité du geste? Ce cauchemar, Hamlet le subit éveillé. Hamlet n'est pas dans le lieu où est sa vie. Il a toujours l'air d'un homme qui vous parle de l'autre bord d'un fleuve. Il vous appelle en même temps qu'il vous questionne. Il est à distance de la catastrophe dans laquelle il se meut, du passant qu'il interroge, de la pensée qu'il porte, de l'action qu'il fait. Il semble ne pas toucher même à ce qu'il broie. C'est l'isolement à la plus haute puissance. C'est l'aparté d'un esprit, encore plus que l'escarpement d'un prince. L'indécision en effet est une solitude. Vous n'avez même pas votre volonté avec vous. Il semble que votre moi se soit absenté et vous ait laissé là. Le fardeau de Hamlet est moins rigide que celui d'Oreste, mais plus ondoyant, Oreste porte la fatalité, Hamlet le sort.

« Et ainsi à part des hommes, Hamlet a pourtant en lui on ne sait quoi qui les représente tous. *Agnosco fratrem*. A de certaines heures, si nous

nous tâtions le pouls, nous nous sentirions sa fièvre. Sa réalité étrange est notre réalité, après tout. Il est l'homme funèbre que nous sommes tous, de certaines situations étant données. Tout maladif qu'il est, Hamlet exprime un état permanent de l'homme. Il représente le malaise de l'âme dans la vie pas assez faite pour elle. La chaussure qui blesse et empêche de marcher, il représente cela; la chaussure, c'est le corps. Shakespeare l'en délivre, et fait bien. Hamlet prince, oui; roi, jamais. Hamlet est incapable de gouverner un peuple, tant il existe en dehors de tout. Du reste, il fait bien plus que régner; il est. On lui ôterait sa famille, son pays, son sceptre et toute l'aventure d'Elseneur, que, même à l'état de type inoccupé, il resterait étrangement terrible. Cela tient à la quantité d'humanité et à la quantité de mystère qui est en lui. Hamlet est formidable, ce qui ne l'empêche pas d'être ironique. Il a les deux profils du destin [1]. »

Il y a d'aussi beaux passages et d'une force d'expression non moins étonnante, dans toutes les parties du livre; d'autres, à côté, qui font sourire. Mais aucun des jugements esthétiques renfermés dans le *William Shakespeare*, soit qu'ils dépas-

1. *William Shakespeare,* 2ᵉ partie, II, 4 et 5.

sent en réelle profondeur la portée d'esprit de la plupart des lecteurs, ou qu'il ne soit que trop facile à tous de les ridiculiser, aucun n'a contribué au mauvais accueil qui fut fait à cet ouvrage (1864), et à l'opinion presque méprisante qui en est restée, que le ton d'enthousiasme et d'extrême illusion, avec des formes déclamatoires, d'une sorte de philosophie utopique de l'histoire que l'auteur y professe. Il en met le principe dans l'action exercée sur l'humanité par les génies, — spécialement les génies poétiques ; — il ne réfléchit pas au caractère plutôt esthétique que moral, et généralement très peu populaire, des grandes œuvres littéraires ; de la sienne propre autant ou plus que d'aucune autre ; il confond instruction et moralisation ; il loue la « canaille », qu'il appelle faussement le « commencement douloureux du peuple » et la « victime des ténèbres » ; il demande que l'on *construise le peuple*, qu'on le « construise dans la lumière », « par le progrès », « par la littérature, qui sécrète la civilisation ». « Versez, dit-il, dans l'âme humaine, versez tous les esprits depuis Ésope jusqu'à Molière, toutes les intelligences depuis Platon jusqu'à Newton, toutes les encyclopédies depuis Aristote jusqu'à Voltaire. De la sorte, en guérissant la maladie momentanée, *vous établirez à*

jamais la santé de l'esprit humain. Vous guérirez la bourgeoisie et vous fonderez le peuple...

« Quel but! faire le peuple! Les principes combinés avec la science, toute la quantité possible d'absolu introduite par degrés dans le fait, l'*utopie traitée successivement par tous les modes de réalisation*, par l'économie politique, par la philosophie, par la physique, par la chimie, par la dynamique, par la logique, par l'art; l'union remplaçant peu à peu l'antagonisme et l'unité remplaçant l'union; pour religion Dieu, pour prêtre le père, pour prière la vertu, pour champ la terre, pour langue le Verbe, pour loi le droit, pour moteur le devoir, pour hygiène le travail, pour économie la paix, pour canevas la vie, pour but le progrès, pour autorité la liberté, pour peuple l'homme, telle est la simplification.

« Et au sommet l'idéal. — L'idéal, type immobile du progrès marchant [1]. »

Le siècle qui a inspiré ces incommensurables bêtises, — car le poète ne les a pas trouvées tout seul, — ne devrait pas en rire; il en a, cinquante ans durant, produit et applaudi les équivalents; mais il est tout surpris et choqué, lorsqu'après s'y être habitué comme à une monnaie courante,

1. *William Shakespeare*, 2e partie, IV, 6; V, 8.

qu'il a émise, de lieux communs déjà ternes et usés, il se les voit rendre toutes nues, telles que les veut la noble impudeur du génie, et avec cet enthousiasme de grand style, mêlé de naïveté honorable, qui fait si bien ressortir l'absurdité des idées. Il se sent d'ailleurs un peu honteux de lui-même, et le sentiment de son réel dénûment moral l'afflige ou l'irrite, ce siècle du progrès et des arts, quand il s'entend adresser des appels de cette sorte :

« Vite, vite, ô penseurs. Faites respirer le genre humain. Versez l'espérance, versez l'idéal, faites le bien.... L'aurore d'aujourd'hui oblige le soleil pour demain. Que rien ne soit perdu. Que pas une force ne s'isole. Tous à la manœuvre! la vaste urgence est là. Plus d'art fainéant. La poésie ouvrière de civilisation, quoi de plus admirable! le rêveur doit être un pionnier : la strophe doit vouloir. Le beau doit se mettre au service de l'honnête... Oui, tous tant que nous sommes, grands et petits, puissants et méconnus, illustres et obscurs, dans toutes nos œuvres, bonnes ou mauvaises, quelles qu'elles soient, poèmes, drames, romans, histoire, philosophie, à la tribune des assemblées comme devant les foules du théâtre, comme dans le recueillement des solitudes, oui partout, oui toujours, oui, pour com-

battre les violences et les impostures, oui, pour réhabiliter les lapidés et les accablés, oui, pour conclure logiquement et marcher droit,... oui, pour ôter des religions l'enfer et des sociétés le bagne, oui, pour être frères du misérable, du serf, du fellah, du prolétaire, du déshérité, de l'exploité, du trahi, du vaincu, du vendu, de l'enchaîné, du sacrifié, de la prostituée, du forçat, de l'ignorant, du sauvage, de l'esclave, du nègre, du condamné et du damné, oui, nous sommes tes fils, Révolution!...

« L'heure du changement d'âge est venue. Nous assistons, sous la pleine clarté de l'idéal, à la majestueuse jonction du beau avec l'utile [1]. »

La réponse donnée par la fin du siècle à cet appel à l'art et au génie pour le salut de l'humanité est l'école littéraire qui a reçu de Gustave Flaubert son mot d'ordre : considérer l'art, si l'on est artiste, comme ayant toute sa raison en soi, et ne le prendre jamais pour moyen; se préoccuper exclusivement de la forme; non seulement éviter les thèses, et ne prétendre enseigner quelque vérité que ce soit, mais encore se garder de laisser paraître son opinion, si l'on en a une, et rester indifférent au sujet que l'on

1. *William Shakespeare*, 3e partie, livre II.

traite, « attendu que le Beau et l'Utile n'ont entre soi nul contact ».

Et la réponse aux vues utopiques du poète est la froide exposition des irrémédiables misères humaines et de l'universelle corruption, dans les romans d'Émile Zola et de son école, où ce que leurs auteurs appellent réalisme est un idéalisme à rebours, pratiquant l'observation avec des instruments sélecteurs et condensateurs qui recueillent et concentrent le laid et le vilain, de même que l'œil idéaliste épure le beau de ses tares.

Mais le pessimisme, par ses progrès mêmes, de plus en plus marqués à notre époque, tend à développer dans les âmes le sentiment de la pitié, qui est la vraie morale de cette doctrine; et par là nous revient, avec une forme nouvelle, la thèse de l'utilité de l'art, appuyée de quelques belles œuvres de la littérature russe.

Le principe esthétique du réalisme vrai, dont l'idée devrait se confondre avec l'idée ancienne, entendue philosophiquement et dûment généralisée, de l'*imitation*, et avec l'idée moderne et criticiste de la *reproduction sans intérêt* et du *jeu*, ce principe n'admet ni l'enseignement formel, les thèses proposées et soutenues dans les œuvres d'art, ni la négation de l'enseignement indirect et l'indifférence de l'artiste au sujet et aux fins

de son œuvre. Il est assez manifeste que le premier système implique quelque chose de tout différent de l'art, à savoir telle vérité dogmatique, avec les raisons ou autorités qui l'appuient; l'art devient alors le serviteur de cette vérité (religieuse, morale, politique), et, pris pour instrument, il perd sa véritable essence. Et le second système prétend exclure ou bannir de l'esprit de l'artiste des sentiments et des pensées qui sont de l'homme, et liés naturellement à toutes ses inspirations, liés d'autant plus qu'il est plus vraiment et complètement homme.

Victor Hugo, nous l'avons déjà dit, a suivi le faux système, quand il a créé des personnages et imaginé des aventures, à cette fin expresse de *prouver quelque chose*; il aurait fait bien pis, s'il avait entrepris la moindre partie de la tâche qu'il proposait au génie littéraire dans le dernier morceau que nous avons cité, et considérablement abrégé. Mais il a aussi, dans celles mêmes de ses œuvres qu'il a cru écrire pour l'utilité, représenté des scènes vraies et traduit des sentiments forts ou touchants, les siens propres, ou ceux d'une situation donnée, sans but formel et sans système, et c'est alors qu'il a été le plus utile dans l'acception unique où l'artiste le puisse être.

Ce ne sera pas sortir du sujet du présent cha-

pitre, que d'ajouter à cette brève explication sur l'*utilité* quelques mots encore sur la *moralité* de l'œuvre d'art; autre question, qui trouble plus d'esprits que la première parce qu'elle touche ceux qui ne voient dans l'art que l'amusement.

Il ne s'agit pas ici de ce que l'artiste peut introduire de moral ou d'immoral, intentionnellement, dans son œuvre; car alors la question rentrerait dans la précédente; mais bien de ce que l'œuvre considérée en elle-même peut produire d'action moralisante ou démoralisante. La difficulté naît de la nature de l'art et du beau. L'art étant la reproduction imitative et désintéressée, *dans un esprit de jeu*, par différents instruments et différentes méthodes, des ouvrages de la nature et des choses de l'homme, il arrive que le laid, — le laid physique et le laid moral, — sont du nombre des objets qui posent devant l'artiste et l'induisent à imitation. En un certain sens, le *laid* fait ainsi partie du *beau*, qui est, d'une manière générale, le produit de l'art défini comme on vient de le voir. Ce point n'est pas contesté, et il ne l'est pas non plus, que les impressions causées par la reproduction artistique du laid sur le *spectateur* ne soient souvent favorables, ou neutres, pour la moralité de ce dernier. Par exemple, Victor Hugo a systématiquement, et pour obtenir

des effets de contraste, créé de nombreuses figures, dans les deux genres de laideur; et l'on n'a accusé d'immoralité ni le type imaginaire de Han d'Islande, ni le type réaliste et très vivant de Thénardier, dans les *Misérables*. Mais il n'est pas contestable, d'autre part, que certaines peintures, dans le domaine littéraire, tout comme dans celui des arts plastiques, ne soient immorales à raison des impressions qu'elles causent, et ne violent en cela les conditions de désintéressement et de sérénité de l'art, tout en observant celles qui tiennent à la forme de l'œuvre et au talent de l'exécution; en sorte qu'il n'est pas absolument vrai, quoique ce soit souvent une vérité de le dire, que l'art a par lui-même la vertu d'épurer ses objets en les reproduisant.

Deux distinctions très simples nous semblent suffire à lever toute difficulté, s'il s'agit d'une pure question d'esthétique. La première est relative au *spectateur*, pour qui toutes les œuvres d'art ne sont pas destinées indifféremment, puisque les sentiments qu'elles peuvent éveiller dépendent de l'âge, du sexe, du tempérament, du caractère et de l'état de culture de la personne, et même encore de ses circonstances. L'appréciation réfléchie et le jugement moral de chaque œuvre varient, de même que les impressions

spontanées, selon l'intelligence, l'instruction et le goût du critique. Or ce sont questions d'éducation et de police, d'autorité, de liberté, non d'esthétique, que celles de savoir à qui telles œuvres conviennent, quand on les considère au point de vue de leur influence morale, et à qui il appartient d'en juger et d'en décider.

La seconde distinction concerne l'*auteur*. Elle est, chez lui, entre l'homme agent moral, et l'artiste. Puisqu'il est des cas dans lesquels son œuvre peut être immorale, avec ou sans intention de sa part, et encore que satisfaisant aux conditions formelles d'un art sérieux, mais par l'effet des émotions ou passions qu'elle est capable d'exciter, c'est à lui de s'abstenir, comme homme, de ce qui lui serait permis comme artiste; la faute, s'il la commet, est toute du premier, non du second; et l'œuvre, esthétiquement irréprochable peut-être, est une action mauvaise dont le jugement moral relève d'une critique étrangère à la question d'art.

CHAPITRE XI

Le théâtre. — Les anciens recueils lyriques. La marche des idées du poète.

« Tout homme peut, s'il est sincère, refaire l'itinéraire, variable pour chaque esprit, du chemin de Damas. Lui, comme il l'a dit quelque part, il est fils d'une Vendéenne, amie de Mme de la Rochejaquelein, et d'un soldat de la Révolution et de l'Empire, ami de Desaix, de Jourdan et de Joseph Bonaparte; il a subi les conséquences d'une éducation solitaire et complexe où un proscrit républicain donnait la réplique à un proscrit prêtre. Il y a toujours eu en lui le patriote sous le Vendéen; il a été napoléonien en 1813, bourbonien en 1814; comme presque tous les hommes du commencement de ce siècle, il a été tout ce qu'a été le siècle; illogique et

probe, légitimiste et voltairien, chrétien littéraire, bonapartiste libéral, socialiste à tâtons sous la royauté; nuances bizarrement réelles, surprenantes aujourd'hui; il a été de bonne foi toujours; il a eu pour effort de rectifier son rayon visuel au milieu de tous ces mirages; toutes les approximations possibles du vrai ont tenté tour à tour et quelquefois trompé son esprit; ces aberrations successives où, disons-le, il n'y a jamais eu un pas en arrière, ont laissé trace dans ses œuvres; on peut en constater çà et là l'influence; mais, il le déclare ici, jamais, dans tout ce qu'il a écrit, même dans ses livres d'enfant et d'adolescent, jamais on ne trouvera une ligne contre la liberté. Il y a eu lutte dans son âme entre la royauté que lui avait imposée le prêtre catholique et la liberté que lui avait recommandée le soldat républicain; la liberté a vaincu.

« Là est l'unité de sa vie. Il cherche à faire en tout prévaloir la liberté. La liberté c'est dans la philosophie la Raison, dans l'art l'Inspiration, dans la politique le Droit [1]. »

La liberté est, en effet, un principe que Victor Hugo n'a cessé d'invoquer, dans la politique comme dans l'art, à dater du moment où il s'est

1. Victor Hugo, *Actes et paroles : Avant l'exil*, p. XXIII.

soustrait aux influences catholiques et royalistes de son éducation, et même avant ce temps, en ce qui touche l'art; car nous avons vu qu'il tirait déjà de la liberté, dans les préfaces de ses premiers recueils lyriques, l'unique justification des nouveautés qu'on lui reprochait. Mais comme la liberté n'est pas, par elle-même, un principe directeur, comme elle n'est ni l'inspiration ni la raison, quoi qu'en dise, par figure de rhétorique, le poète, il faut trouver quelque part une source des opinions. Le fait est que Victor Hugo a été successivement — il le dit et ne craint pas de le dire, parce qu'il croit implicitement au progrès du siècle — *tout ce qu'a été le siècle* : tout, excepté matérialiste et athée à la fin. Il a été napoléonien, royaliste, catholique, monarchiste libéral, déiste vague, panthéiste, *socialiste à tâtons*, républicain, démocrate absolu, croyant à la vertu du peuple et au sacerdoce de l'art, imbu des idées de déterminisme historique et de justification universelle, finalement inaccessible aux idées maintenant régnantes d'évolution mécanique et d'optimisme machinal, mais alors mystique, prophète plein de bénédictions et de malédictions, *métempsychosiste*, messianiste, manichéen et millénaire, sans jamais abandonner la croyance à la personnalité divine, à la Providence et

à l'immortalité des personnes. Le principe moteur et l'unité de tant d'éléments souvent contradictoires et pourtant conciliés, c'est le sentiment, c'est l'amour du bien, avec cette conviction, toute spontanée, que du sentiment, c'est-à-dire des passions bonnes, servies, exaltées par l'art et le génie, naissent les vérités morales et les vertus par lesquelles va se transformant progressivement le monde.

Il ne serait pas besoin de grandes recherches pour montrer que tout ce qui s'est produit de remarquable en fait de théories morales en France, — en dehors de la théologie, qui, du reste, laissait, par coutume, très peu à faire, et très peu de liberté pour faire, à la philosophie, dans ce domaine, — a été empirique ou sentimental. L'importation du sentimentalisme anglais et les déclamations sentimentales de Diderot et de son école, qui a traversé toute la révolution, n'ont pas trouvé de doctrine rationnelle établie, contre laquelle elles eussent à lutter. L'esprit public était tellement prévenu en ce sens, que les idées du devoir et de la vertu, dans les œuvres de Rousseau, n'ont pas été, et, encore aujourd'hui, ne sont pas autrement interprétées que dans celles de Diderot, quoiqu'elles aient au fond plus d'analogie avec la notion de l'impératif catégorique

qu'avec celle de la valeur morale de l'impulsion passionnelle. Il est arrivé du devoir et de la vertu, ainsi représentés comme des passions, que leur essence est restée incomprise, et que leurs noms mêmes, après le grand abus qu'en avaient fait les littérateurs érotiques du XVIII[e] siècle et les hommes d'État de la guillotine, sont tombés dans le ridicule. La réaction catholique et royaliste n'avait que faire d'une morale rationnelle; une morale ecclésiastique suffisait. La réaction antichrétienne, mais de forme catholique et éminemment autoritaire, du Saint-Simonisme avait son fatalisme historique et son prétendu sacerdoce, qui le dispensaient de chercher des lois rationnelles *a priori* pour régler la vie des individus. La théorie de liberté et de passion pure de Charles Fourier, quoique ce grand utopiste fût en bonne partie un disciple du *sensible* et *vertueux* Diderot, — quoique ou parce que? — bannissait formellement des motifs d'action, en son idéal au moins, le devoir compris comme régulateur des mouvements passionnels. Enfin, la littérature romantique, prose et vers, était étrangère à l'idée de vertu, au mot comme à la chose, et toute vouée au culte de l'imagination et de la passion. Il n'est besoin que de rappeler plusieurs drames d'Alexandre Dumas père, et les premiers romans

de George Sand, et le bruit que firent alors les attaques contre le devoir et le mariage. Il ne s'agissait plus d'inoffensives généralités sentimentales, ou de libertinage, ou de plaisanterie gauloise, mais de la négation sérieuse et sur un ton exalté du principe même de l'obligation, dans les points de morale publique les plus consacrés par la coutume. Le théâtre, ordinairement fermé au paradoxe et à toute nouveauté, organe de lieux communs, s'ouvrait à la thèse de la sainteté de la passion ardente, irrésistible, et de son droit divin contre le droit et la loi.

C'est dans un esprit voisin de celui-là, quoique plus modéré, et certainement inspiré par le milieu romantique de la fin de la Restauration, que Victor Hugo voulut aborder la scène par *Marion Delorme*, en 1829. Il devait déjà, à ce moment, être arrivé à des sentiments assez prononcés d'opposition politique et de libéralisme, pour avoir choisi ce sujet, du roi faible et gouverné (le Louis XIII de convention des historiens), et du ministre despotique et sanguinaire. Mais ce n'est guère là que la machine du drame. L'idée maîtresse en est le triomphe de l'amour sur la chasteté et sur l'opinion, la purification et la justification par l'amour, le pardon refusé, puis accordé à la passion par la passion; et, au-dessus,

la fatalité qui entraîne tout. Il avait écrit, dix ans auparavant, dans ses pensées de jeune homme [1] : « L'amour, au théâtre, doit toujours marcher en première ligne, au-dessus de toutes les vaines considérations qui modifient d'ordinaire les volontés et les passions des hommes. Il est la plus petite chose sur la terre, s'il n'en est la plus grande. » Il allait maintenant plus loin, car il entendait tirer de l'amour, non seulement l'intérêt dramatique, mais la leçon morale, la leçon directe, ce qui est le contraire de la grande idée aristotélicienne, suivant laquelle l'objet de la tragédie est de *purger* cette passion, non de l'exalter. Quant à la fatalité, tous les drames de Victor Hugo sont dominés par la pensée tragique d'une force supérieure qui, née du conflit des passions et des événements, déjoue les plans et les espérances des individus. Cette *ananké* n'a rien de commun avec le *fatum* de la thèse déterministe; il ne faut pas confondre. On peut plus justement y voir un correctif nécessaire apporté par la nature des choses à la passion individuelle déréglée dont le romantisme a poussé la peinture au delà de ce que l'art classique avait jamais osé faire.

L'admirable improvisation poétique à laquelle

1. *Littérature et philosophie mêlées : Journal des idées*, etc., *Théâtre.*

on dut *Hernani*, après l'interdiction de *Marion Delorme* par la censure, ne laissa peut être pas à Victor Hugo le temps de préparer une nouvelle thèse d' « enseignement du peuple »; ou du moins il eut la chance, en imaginant des personnages qui sont comme tous les siens, des idées incarnées, et non des caractères, de tomber cette fois sur un genre de concepts : l'honneur, la fidélité au serment, la vengeance, dont on est habitué à voir les types vivants, grandis et idéalisés sur la scène. Le spectateur se met sans peine à un diapason tel que le veulent les contes de chevalerie, et les plus fortes invraisemblances passent à ses yeux pour les éléments naturels du sujet. De là vient sans doute que cette œuvre si brillante et si jeune, pleine de vers splendides et de merveilleux couplets, qui respire un souffle héroïque, et dans laquelle l'amour s'élève au lyrisme le plus pur, se distingue de toutes les autres pièces de Victor Hugo, comme conception dramatique et par son adaptation, au moins relative, aux goûts et aux sentiments du public des théâtres.

Le troisième de ses drames écrits pour la scène est *le Roi s'amuse*. On ne s'explique pas quelle ardeur antimonarchique et iconoclaste le poussa tout d'un coup (1832) à la plus injurieuse agression contre la légende du « roi chevalier ».

Il était difficile de calomnier le vrai caractère de ce roi; peut-être y parvint-il néanmoins, lui qui avait su prêter le sentiment du devoir et de grandes pensées à un autre despote qu'on aurait pu lui croire peu sympathique (Charles-Quint dans le 4e acte d'*Hernani*). L'exagération incontestable de ce rôle, — incontestable au moins en cela que le poète viole des apparences que le monarque a toujours dû conserver jusqu'à un certain point devant sa cour, quelque dissolu et mauvais qu'il ait pu être au fond, — est l'effet d'un système, et provient de l'intention de mettre en un saisissant relief les conséquences du pouvoir arbitraire ajouté aux entreprises d'un débauché. Mais ce parti pris n'est rien encore auprès des invraisemblances, choquantes, ce n'est pas assez dire, qui rendent difficile la mise en scène du dernier acte du *Roi s'amuse*. On sait que le tumulte dans la salle empêcha d'entendre ce dernier acte, et que la pièce fut interdite par le ministère après la première représentation.

Après cet échec, resté irréparable, malgré les reprises qu'on a essayées de ce drame, Victor Hugo transporta en Italie, en Angleterre, en Espagne, et sur des personnages déjà mal notés dans l'opinion, les types monstrueux dans lesquels il cherchait ses effets. La pensée de *Lucrèce*

Borgia, comme celle du *Roi s'amuse*, — lui-même a rapproché ces deux pièces, — est la rédemption de la difformité, ou physique ou morale, par une passion du genre noble : l'amour paternel chez Triboulet, être à la fois méchant et contrefait, l'amour maternel chez Lucrèce Borgia, belle créature criminelle. La passion noble rachète-t-elle, chez ces personnages du drame, les vices du cœur? On ne le voit point, et la sympathie des spectateurs ne va guère à eux. Cette *dylogie* : *le Père et la Mère*, ne montre vraiment pas *la paternité sanctifiant la difformité physique*, idée d'un assez faible intérêt dramatique, d'ailleurs ; et encore moins *la maternité purifiant la difformité morale* [1]. Il y avait plus de fondement à montrer la purification chez l'amante , dans *Marion Delorme*, que chez la mère dans *Lucrèce Borgia*, par cette raison fort simple que la transformation morale s'opérait sur le point qui avait péché; outre qu'elle n'était pas l'effet d'une passion simplement inhérente à la nature animale.

Cette critique ne doit pas nous empêcher de reconnaître le style puissant et magnifique et les péripéties émouvantes d'un drame (c'est de

1. Les expressions sont textuelles, tirées de la préface de *Lucrèce Borgia*.

Lucrèce Borgia que nous parlons) pour ainsi dire matériellement splendide, et qui mérite, dans tous les cas, de vivre par sa langue [1].

La même admiration pour le style est due aux deux autres drames en prose : *Marie Tudor* et *Angélo, tyran de Padoue*, dont la construction dramatique n'a pas les mêmes mérites. L'auteur, est-il dit dans la préface de la pièce imprimée, « a tenté de réaliser, dans *Marie Tudor*, cette pensée : une reine qui soit une femme : grande comme reine, vraie comme femme ». Or, voici à quoi l'on peut arriver avec un système et des types, en art dramatique; cette reine « grande » est une façon de monstre de reine (voir journée II, sc. III et IV) : « Si nous n'avons pas de

1. Voyez la grande et belle lettre de George Sand à Victor Hugo, lors de la reprise de *Lucrèce Borgia* (février 1870) : « ... J'ai encore dans la pensée toutes ces scènes poignantes, tous ces mots charmants ou terribles, le sourire amer d'Alphonse d'Este, l'arrêt effrayant de Gennaro, le cri maternel de Lucrèce... Le drame n'a pas vieilli d'un jour, il n'a pas un pli, pas une ride. Cette belle forme, aussi nette et aussi ferme que du marbre de Paros, est restée absolument intacte et pure... Trois actes, trois scènes, suffisent à poser, à nouer et à dénouer cette étonnante action : la mère insultée en présence du fils; le fils empoisonné par la mère; la mère tuée par le fils. La superbe trilogie a dû être coulée d'un seul jet comme un groupe de bronze. Je crois même me rappeler comment elle l'a été... » En effet ce drame fut « improvisé » en peu de semaines (1833) après l'interdiction du *Roi s'amuse*, comme *Hernani* l'avait été après celle de *Marion Delorme* : et de là viennent sans doute ses qualités distinctives.

preuves, nous en ferons; nous ne sommes pas la reine pour rien »; et puis tous les caprices amoureux et sanguinaires, et la préoccupation exclusive de sa passion folle. — C'est cela sans doute qui fait « la femme ». — Chez cette *femme vraie*, l'amour et la vengeance, grossis par l'énormité de la *pose*, que rien ne gêne, tuent l'intérêt, qui ne s'émeut jamais que du vraisemblable dans le discours et dans l'acte. Le héros, de son côté, est un type froid d'homme offensé qui donne *par contrat* sa vie pour obtenir vengeance; et l'action ne marche et ne se dénoue que par des accidents.

Le drame d'*Angélo*, dont l'auteur a fait, certainement après coup, la plus ambitieuse et la plus étourdissante théorie [1], est, comme le précédent, un tableau de passions irrépressibles, déployées en luttes insensées, et gouvernées par l'accident; les personnages, trop constamment échauffés, refroidissent, par contraste, le specta-

1. « Mettre en présence dans une action toute résultante du cœur deux graves et douloureuses figures, la femme dans la société, la femme hors de la société, c'est-à-dire, en deux types vivants, toutes les femmes, toute la femme... Défendre l'une contre le despotisme, l'autre contre le mépris. Enseigner à quelles épreuves résiste la vertu de l'une, à quelles larmes se lave la souillure de l'autre. Rendre la faute à qui est la faute, c'est-à-dire à l'homme, qui est fort, et au fait social, qui est absurde... Peindre, chemin faisant, à l'occasion de cette idée, tout un siècle, tout un climat, toute une civilisation, tout un peuple... » (Préface d'*Angélo*, 1835.)

teur, et la terreur et la pitié sont détruites par la *pose* qu'en affecte l'auteur, et la trop visible recherche.

Ruy Blas, drame en vers, comme *le Roi s'amuse*, en est le pendant; c'est la satire des grands qui ont des sentiments de laquais, en regard d'un laquais qui a des sentiments royaux et l'amour le plus idéal dans le cœur. L'action n'a rien de large; des bizarreries, des étrangetés, des péripéties puériles; finalement un dénouement de hasard, — Ruy Blas, sans armes, tuant don Salluste avec sa propre épée qu'il lui escamote; — mais de nombreuses beautés, des vers superbes, et quelque chose de très vivant, brillant et amusant dans le dialogue, voilà la pièce, qui a dû à ces dernières qualités, ainsi d'ailleurs qu'aux sentiments populaires dont le sujet amène l'expression éloquente, de rester celle de toutes, après *Hernani*, que le public applaudit avec le plus de plaisir, indépendamment de l'idée d'un devoir à remplir envers le grand poète. Les *Burgraves* n'obtiendraient pas la même faveur, si on les remettait à la scène, parce qu'il n'y a pas, comme on dit, le mot pour rire dans les *Burgraves*, mais que tout s'y trouve haussé à un diapason où le goût du vulgaire n'atteint pas.

Les *Burgraves* ne laissent pas d'être une des

belles œuvres de Victor Hugo. Il ne faut que l'imaginer publiée dans la *Légende des siècles*, qui est sa véritable place, et non donnée à la scène, où elle reçut un froid accueil (1843). Elle clôt la seconde période de la carrière du poète, en même temps qu'elle est la dernière de ses pièces jouées (deux ans avant son élévation à la pairie). Elle annonce la troisième période, celle du temps d'exil, par le caractère des créations poétiques, demi-légendaires, demi-symboliques, auxquelles devait alors se complaire son génie, et par l'ampleur du vers héroïque, qui s'y montre définitivement avec toute la puissance des rythmes nouveaux. Si l'on regarde les *Burgraves* à la lumière de la rampe, comme une pièce ordinaire, on pourra facilement y relever, parvenu à toute son expansion, le système où tendaient les drames précédents : les passions et les personnages poussés à l'énorme et au merveilleux, les événements au fictif, l'énergie confinant à la charge, le sublime au ridicule, et l'intérêt dramatique détruit chez le spectateur par le sentiment du faux. Mais si nous changeons le point de vue, en transposant notre imagination du monde réel au monde chevaleresque, féerique et idéal, un changement de genre dans la poésie correspondra à notre attente esthétique changée : c'est d'une sorte d'épopée en

dialogue, avec emploi convenu d'un certain merveilleux, que nous entendrons alors la *lecture*, faite par des acteurs, sur un théâtre. La mimique de l'action, ajoutée aux paroles, ne doit être, en ce cas, qu'un accessoire de la représentation tout idéale donnée à l'esprit. On trouvera probablement dans l'avenir, et il existe dès à présent assez de lecteurs bien disposés, pour fournir un public à quelques représentations de ce genre, mais non point à un bien grand nombre. Il en sera sans doute des drames de Hugo ce qu'il en est actuellement de plusieurs des drames de Shakespeare, de la *Tempête*, par exemple, ou du *Songe d'une nuit d'été*, qui ne peuvent être joués que pour une élite de spectateurs. La gloire et la tradition ayant fait leur œuvre, ce public lettré ne se laissera pas offusquer de ce qui a déplu à bien des contemporains, — et de ce qui pourra leur déplaire aussi, dans la langue romantique du grand dramaturge du XIXe siècle, — plus que nous ne faisons nous-mêmes, à présent, de la part de platitudes, et de galanterie courtisanesque, et de rhétorique usée de la langue classique des tragédies de Racine; ou des grossièretés de Shakespeare, et de ses *concetti* à l'italienne, plus abondants et plus ennuyeux que ses grossièretés.

La période de production dramatique de Victor

Hugo (*Torquemada* et le *théâtre posthume* ne comptent pas ici) est aussi celle de la publication des quatre recueils lyriques postérieurs à l'année 1830. Ils avaient été précédés par les *Orientales*, dont il convient de dire encore quelques mots. Certaine critique, insensible aux mérites de jeunesse et d'éclat de la partie de fantaisie orientalisante de ces vers, a trouvé à redire à leur « couleur locale ». On a fait observer — comparaison bien méprisante — que l'Orient de Victor Hugo était un faux Orient, comme sont de faux Turcs les Marseillais à turban, vendeurs de pastilles du sérail! Cependant la lumière des paysages de l'Espagne et de l'Italie méridionale avait ébloui le poète enfant; c'est à celle-là que d'ordinaire on pense, quand on parle du ciel de l'Orient; et il en a illuminé ses vers, autant que cela peut se dire par métaphore. Les sentiments, les idées, les mœurs des Turcs et des Grecs des *Orientales* sont bien, d'autre part, ceux que notre imagination et nos légendes, à nous autres, Occidentaux, prêtent à ces gens de l'Orient. Le tout serait purement conventionnel, que le poète serait encore dans son droit en y prenant ses effets de coloris.

Dans les années qui précèdent immédiatement la révolution de Juillet, on ne sait quel change-

ment mystérieux semble s'être produit dans l'âme de Victor Hugo, qui expliquerait le changement de ton survenu dans les *Feuilles d'automne.* C'est comme un autre poète qui se révèle. Celui qu'on aurait pu appeler le froid auteur de *Cromwell* et des *Orientales* écrit en 1829 ce *Dernier jour d'un condamné*, ouvrage d'imagination émue et de sensibilité suraiguë, qui a été l'origine de cinquante ans d'efforts incessamment renouvelés de sa part contre la barbarie pénale. Dans les *Feuilles d'automne*, recueil publié en 1831, mais dont la plupart des pièces sont datées de l'une des deux années précédentes, avant juillet 1830, on voit se dessiner à la fois un retour du poète sur lui-même, dans le monde intérieur, et paraître un sentiment tout nouveau, qui étonne, de mélancolie, de désenchantement, et même d'amertume envers la destinée :

Certes, plus d'un vieillard sans flamme et sans cheveux,
Tombé de lassitude au bout de tous ses vœux,
Pâlirait, s'il voyait, comme un gouffre dans l'onde,
Mon âme où ma pensée habite comme un monde.
Tout ce que j'ai souffert, tout ce que j'ai tenté,
Tout ce qui m'a menti comme un fruit avorté,
Mon plus beau temps passé sans espoir qu'il renaisse,
Les amours, les travaux, les deuils de ma jeunesse,
Et quoique encore à l'âge où l'avenir sourit,
Le livre de mon cœur à toute page écrit [1].

1. *Les Feuilles d'automne : Ce siècle avait deux ans*.. D'autres pièces, dans le même recueil, offrent ce caractère ; nous

La génération qui florissait en 1831 n'était pas accoutumée, comme à présent nous devons l'être, à prendre au sérieux le « pessimisme ». Elle se trouvait, en sa partie la plus avancée, au brillant moment des espérances humanitaires et sociales (hégélianisme, saint-simonisme, fouriérisme, héroïsme républicain); et l'on était, pour la masse, à l'origine de cette illusion du progressivisme nécessitaire, qui, descendue des sectes dans le peuple, a duré un demi-siècle, jusqu'à la réaction que nous voyons maintenant se produire en philosophie et dans les têtes d'élite. Les pensées du poète sur la vie et le bonheur, dans les *Feuilles d'automne*, parurent aux yeux du public, à l'exception de quelques âmes rêveuses, de simples lieux communs poétiques, ou, ce qui est pire, des sentiments affectés, des produits de cette pose romantique et byronienne des cœurs ravagés, dont on riait, qui formait un contraste cherché avec les idées bourgeoises et l'universel optimisme. Ç'a été la conviction de beaucoup de critiques, et on en rencontre même encore de ceux-là, que les vers de Victor Hugo sont une rhétorique poétique creuse et sans idées. Sa sincérité, en son juge-

citerons : *O mes lettres d'amour...*; — *Où donc est le bonheur?* (Le mot de Caton dans Lucain : *Sed satis est jam posse mori*, sert d'épigraphe à cette pièce). — *La pente de la rêverie*, etc., etc.

ment pessimiste sur la vie, a cependant été démontrée par un développement ultérieur qui a dépassé de beaucoup l'attente et le goût du public. Il est vrai que ce pessimisme *actuel*, il l'a concilié, comme nous le verrons, avec un optimisme sans bornes d'espérances en un monde *futur*, et même prochain, avec une vraie croyance millénaire. Mais ceci n'a jamais rien ôté à sa vision attristée et lugubre des choses du présent.

Quelle était, à l'époque où nous sommes, la pensée de Victor Hugo sur la nature? car les sentiments de tristesse et de désenchantement qui règnent dans les pièces que nous venons de citer ne regardent que les conditions de la vie humaine. Son évolution n'était pas faite. Il se tenait au point de vue commun des poètes, c'est-à-dire à l'admiration panthéiste. Il mettait la paix et la beauté de la nature en opposition avec les horreurs et les misères humaines : opposition qu'il formulait avec la plus parfaite netteté :

Avez-vous quelquefois, calme et silencieux,
Monté sur la montagne, en présence des cieux?...
                                        Un jour qu'en rêve
Ma pensée abattit son vol sur une grève,
Et, du sommet d'un mont plongeant au gouffre amer,
Vit d'un côté la terre et de l'autre la mer,
J'écoutai, j'entendis.................................
C'était une musique ineffable et profonde,
Qui, fluide, oscillait sans cesse autour du monde,

Et dans les vastes cieux, par ses flots rajeunis,
Roulait, élargissant ses orbes infinis
Jusqu'au fond où son flux s'allait perdre dans l'ombre
Avec le temps, l'espace et la forme et le nombre.
Comme une autre atmosphère épars et débordé,
L'hymne éternel couvrait tout le globe inondé.
Le monde enveloppé dans cette symphonie,
Comme il vogue dans l'air, voguait dans l'harmonie

Mais, dans ce concert universel, le poète ne tarde pas à distinguer deux voix :

L'une venait des mers; chant de gloire! hymne heureux!
C'était la voix des flots qui se parlaient entre eux.
L'autre, qui s'élevait de la terre où nous sommes,
Etait triste : c'était le murmure des hommes...

L'océan magnifique
Epandait une voix joyeuse et pacifique,
Chantait comme la harpe au temple de Sion,
Et louait la beauté de la création.
Sa clameur, qu'emportaient la brise et la rafale,
Incessamment vers Dieu montait plus triomphale,
Et chacun de ses flots, que Dieu seul peut dompter,
Quand l'autre avait fini, se levait pour chanter...

Cependant, à côté de l'auguste fanfare,
L'autre voix, comme un cri de coursier qui s'effare,
Comme le gond rouillé d'une porte d'enfer,
Comme l'archet d'airain sur la lyre de fer,
Grinçait; et pleurs, et cris, l'injure, l'anathème,
Refus du viatique et refus du baptême,
Et malédiction, et blasphème, et clameur,
Dans le flot tournoyant de l'humaine rumeur,
Passaient, comme le soir on voit dans les vallées
De noirs oiseaux de nuit qui s'en vont par volées.
Qu'était-ce que ce bruit dont mille échos vibraient?
Hélas! c'était la terre et l'homme qui pleuraient.

Frères, de ces deux voix étranges, inouïes,
Sans cesse renaissant, sans cesse évanouies,
Qu'écoute l'Éternel durant l'éternité,
L'une disait : NATURE et l'autre HUMANITÉ [1].

Trente ans plus tard, Victor Hugo apprit à voir sous un aspect bien différent la nature et le « problème terrifiant » qu'elle pose au penseur. Il cessa d'opposer « le chant de la nature au cri du genre humain ». A Jersey, le choc des flots, le bruit de la mer devinrent pour lui des symboles de tout ce que le monde a de plus brutal et meurtrier. Mais ici c'est le mouvement de la vague qui symbolise l'harmonie universelle ; les flots chantent « le Seigneur » ; le monde est le digne temple de Dieu. Une pièce entière, et des plus belles, sous un titre qui ne craint pas d'évoquer la pensée du panthéisme [2], s'adresse aux *poètes sacrés* et les invite à *s'enivrer de tout* dans la nature :

C'est Dieu qui remplit tout. Le monde, c'est son temple.
Œuvre vivante, où tout l'écoute et le contemple.
Tout lui parle et le chante. Il est seul, il est un!
Dans sa création tout est joie et sourire;
L'étoile qui regarde et la fleur qui respire,
Tout est flamme ou parfum!

Enivrez-vous de tout! enivrez-vous, poètes...

Car, ô poètes saints! l'art est le son sublime,
Simple, divers, profond, mystérieux, intime,

1. *Les Feuilles d'automne : Ce qu'on entend sur la montagne.*
2. *Les Feuilles d'automne : Pan.*

Fugitif comme l'eau qu'un rien fait dévier,
Redit par un écho dans toute créature,
Que sous vos doigts puissants exhale la nature,
Cet immense clavier!

Le caractère attristé et désabusé des *Feuille d'automne*, au moins en tout ce qui touche la vie et le bonheur, parut aggravé dans le recueil lyrique paru quatre ans après : *Les Chants du crépuscule*. Sainte-Beuve, dans ses *Portraits contemporains*, remarque avec raison ce qu'il appelait « le déclin des espérances, le progrès de l'ombre » — l'ombre allongée descend sur le chemin, disait-il en style poétique, — « et le doute qui gagne, mais avec des douceurs particulières, ajoutait-il, comme il en est à cette heure charmante ». L'expression du critique, *le doute qui gagne*, se rapporte à la foi religieuse qui non seulement n'est plus, dans ce recueil, la foi catholique du poète des *Odes et ballades*, mais qui a fait place à la commune disposition des âmes du siècle : « Nous portons dans nos cœurs le cadavre pourri de la religion qui vivait dans nos pères [1]. »

Il est résulté de cet état réel de l'âme, et des habitudes anciennement prises, puis gardées comme une sorte d'attitude poétique, qu'un cer-

1. *Chants du crépuscule : Que nous avons le doute en nous.*

tain nombre de pièces où le sentiment religieux cherchait à se traduire ont un caractère faux et déplaisant, tant aux yeux des croyants que des incrédules. Une grande pièce des *Feuilles d'automne : Prière pour tous*, était déjà de ce genre. Fort applaudie des « néo-catholiques », qui vers ce temps commençaient à se montrer, elle fut justement traitée par Vinet, ce chrétien sérieux, de « morceau sans vérité », avec cette remarque non moins fondée que, « là où l'auteur est faux en religion, il est également faux en poésie », qu'il manque d'inspiration, de « sincérité poétique ». Vinet ajoutait : « Il y a bien plus de christianisme dans les émotions involontaires de l'auteur que dans son christianisme appris [1]. »

Ces pièces et quelques autres dont le ton paraît également factice, dans les *Chants du crépuscule*, ont motivé une critique de Sainte-Beuve, trop dure venant de sa part, malveillante peut-être, fondée cependant : « Dans ses premières odes politiques, M. Hugo, plus qu'aucun des lyriques précédents, avait fait preuve d'une conviction naïve fondue au talent, d'une inspiration spontanée et sincère... Mais dans toutes ces pièces

1. A. Vinet, *Études sur la littérature française au XIXe siècle*, t. II, p. 259

récentes, louables de pensée, grandioses de forme, sur le bal de l'Hôtel de Ville, sur les galas du budget; dans ces prières à Dieu sur les révolutions qui recommencent, dans ces conseils à la royauté d'être aumônière comme au temps de saint Louis, dans ce mélange souvent entrechoqué de réminiscences monarchiques, de phraséologie chrétienne et de vœux saint-simoniens, il n'est pas malaisé de découvrir, à travers l'éclatant vernis qui les colore, quelque chose d'artificiel, de voulu, d'acquis. Toute cette portion des *Chants du crépuscule* me fait l'effet d'une tenture magnifique, dressée tout exprès pour une scène. Depuis que M. Hugo s'occupe de théâtre, on dirait que, chez lui, même dans le lyrique, le théâtral a gagné [1]. » Ce dernier trait manque absolument de justesse; car le théâtral, qui par parenthèse abonde chez tous les lyriques, de Malherbe à J.-B. Rousseau et à Lebrun, est pour le moins aussi accusé dans les odes poétiques de Hugo datées de 1818-1828 que dans celles qui sont postérieures à la révolution de Juillet. Au reste, Sainte-Beuve loue convenablement, c'est-à-dire beaucoup, des pièces aussi neuves que belles, telles que la *Cloche* et toute la suite des élégies

1. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, t. I, p. 287.

touchantes qui forment comme le centre du recueil et en partie le caractérisent [1]. Mais il y a deux points qui n'auraient pas dû lui échapper : c'est que les pièces de circonstance, pour lesquelles il se montre sévère, n'ont pas seulement des beautés de forme peu communes, mais sont loin de craindre pour le fond la comparaison avec les odes politiques de Ronsard et de Malherbe, auxquelles la postérité a fait grâce malgré leur platitude; et c'est que le sentiment dont Hugo s'est inspiré pour écrire des pièces comme : *Il n'avait pas vingt ans...*, *Oh! n'insultez jamais...*, est à la fois bon et honorable en soi et ne se trouvait guère avant lui dans le magasin d'accessoires des poètes.

Les deux recueils lyriques dont la publication (en 1837 et 1840) suivit celle des *Chants du crépuscule* sont, dans leur composition, analogues à ce dernier, et le même esprit, les mêmes inspirations s'y retrouvent, la même expression du doute envahissant, et la même accusation contre la destinée, avec un accent de plus en plus personnel. Remarquons d'abord la pièce *Pensar*,

1. On ne peut que désigner après lui, car il avait le goût exquis en poésie, et le sublime seul échappait quelquefois à ses prises, les pièces XXI, XXIV, XXV, XXVII et XXIX : cette dernière la plus belle de toutes.

Dudar, qui fait pendant à *Nous avons le doute en nous*, et est dédiée à la même personne [1].

Cette absence de foi, cette incrédulité,
Ignorance ou savoir, sagesse ou vanité,
Est-ce, de quelque nom que notre orgueil la nomme,
Le vice de ce siècle ou le malheur de l'homme?
Est-ce un mal passager? est-ce un mal éternel?
Dieu peut-être a fait l'homme ainsi pour que le ciel,
Plein d'ombres pour nos yeux, soit toujours notre étude?...
Hélas! *tout homme en soi*
Porte un obscur repli qui refuse la foi,
Dieu! la mort! mots sans fond qui cachent un abime!
L'épouvante saisit le cœur le plus sublime
Dès qu'il s'est hasardé sur de si grandes eaux.
On ne les franchit pas tout d'un vol. Peu d'oiseaux
Traversent l'Océan sans reposer leur aile.
Il n'est pas de croyant si pur et si fidèle
Qui ne tremble et n'hésite à de certains moments.
Quelle âme est sans faiblesse et sans accablements?
Enfants! résignons-nous et suivons notre route.
Tout corps traîne son ombre et tout esprit son doute.

La dernière pièce du dernier recueil de cette période [2] donne une conclusion plus décidément sceptique à ces doutes plusieurs fois renouvelés. Elle a pour titre *Sagesse*, et le même nom, en dédicace, que les deux autres dont le doute est le sujet; ce qui, joint à la place qu'elle occupe, lui donne bien le caractère d'un dernier mot.

Au surplus, l'opposition de l'humanité et de la nature se continue dans *Les Rayons et les Ombres*,

1. *Les Voix intérieures*, XXVIII. A Mlle Louise B.
2. *Les Rayons et les Ombres*, XLIV.

suivant le même esprit que dans les précédents recueils. Une pièce toute charmante porte ce titre optimiste : *Spectacle rassurant*, et se termine par la jolie strophe :

> La plaine brille, heureuse et pure;
> Le bois jase, l'herbe fleurit.
> Homme, ne crains rien! la nature
> Sait le grand secret et sourit.

Une autre, *Le monde et le siècle*, énumère les beautés de la création et demande à quoi sert cet admirable ouvrage, si l'homme y doit demeurer insensible :

> A quoi bon parfumer, chauffer, nourrir et luire,
> Tout aimer, et, Dieu bon! incessamment traduire,
> Pour l'œil intérieur comme pour l'œil charnel,
> L'éternelle pensée en spectacle éternel?
> Si c'est pour qu'en ce siècle où la loi tombe en cendre,
> L'homme passe sans voir, sans croire, sans comprendre,
> Sans rien chercher dans l'ombre et sans lever les yeux
> Vers les conseils divins qui flottent dans les cieux...
>
> O Dieu! Considérez les hommes de ce temps,
> Aveugles, loin de vous, sous tant d'ombres flottants.
> Eteignez vos soleils ou rallumez leur flamme!
> Reprenez votre monde ou donnez-leur une âme! [1]

Le sens de ces pièces ne frappa que faiblement les contemporains de leur publication. Le développement des idées du poète pendant l'exil devait

1. *Les Rayons et les Ombres*, VII et XVII (pièces datées de 1839).

seul nous apprendre à envisager de tels vers sous leur vrai caractère qui est loin d'être celui d'une poésie artificielle ou légère. Mais lui-même, quinze ans plus tard, avait singulièrement changé son point de vue : il ne voyait plus la nature souriante; il ne l'opposait plus, comme toujours sereine et belle, aux troubles et aux douleurs de l'humanité. C'est dans la nature même qu'il envisageait le cruel problème du bien et du mal, auquel le sentiment épicurien de la pièce : *Sagesse, — à Mlle L. B.*, n'est pas une réponse suffisante pour une grande âme.

CHAPITRE XII

Olympio. — L'homme politique.

Si l'on excepte la pièce des *Burgraves*, œuvre magnifique, à tort donnée au théâtre et restée incomprise, l'intervalle de dix ou douze ans qui s'étend de la publication des *Rayons et des Ombres* jusqu'au moment où se dessine énergiquement le républicanisme et l'anticésarisme de Victor Hugo, et puis, où paraissent *Napoléon le petit* et les *Châtiments*, est une période vide de publications dans sa carrière de poète, et une période on peut presque dire ingrate pour son développement moral. Déjà la production lyrique des quatre recueils postérieurs à 1830 nous semble, en dépit de beaucoup de beaux vers et de sentiments nobles ou touchants, un peu abaissée et éclipsée, à la place

qu'elle occupe entre l'extraordinaire éclat des œuvres de jeunesse, *Hernani*, les *Orientales*, et la merveilleuse expansion du génie renouvelé dans l'exil, devenu plus que jamais créateur de formes, et ouvert à des inspirations moins personnelles, à des pensées plus profondes. L'époque pendant laquelle sa production, en tout autre temps si féconde, se ralentit et parut presque s'arrêter, fait suite à celle de ses principaux succès mondains, et à celle aussi de certaines passions troublantes, et de ses chagrins, de ses accès d'irritation contre la critique, enfin de la mélancolie, de la sombre humeur envahissante dont les pièces datées de ces années et publiées plus tard dans les *Contemplations* portent en grande partie la trace. Reçu à l'Académie française en 1841, élevé à la pairie par le roi Louis-Philippe en 1845, ce n'est pas à ces choses que nous nous arrêterons ici, mais à deux événements qui remplirent bien diversement de tristesse ou d'amertume ses pensées et ses vers et exercèrent une influence durable sur ses sentiments moraux. L'un est le fatal accident de Villequier (4 septembre 1843) qui coûta la vie aux deux jeunes mariés, Charles Vacquerie et Léopoldine Hugo. Un livre entier des *Contemplations*, sous ce titre : *Pauca meæ*, est rempli de pensées sombres, tou-

chantes ou désespérées, qui se rapportent à cette mort ou à ses anniversaires.

J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs
Je marche, sans trouver de bras qui me secourent;
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs;

Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête,
J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour;
Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour,
Hélas! et sent de tout la tristesse secrète;

Puisque l'espoir serein dans mon âme est vaincu;
Puisqu'en cette saison des parfums et des roses,
O ma fille! j'aspire à l'ombre où tu reposes,
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu[1].

Le second événement, de nature bien différente, pour lequel il nous faut ici revenir de plusieurs années en arrière, jusqu'avant le temps de la première représentation de *Lucrèce Borgia*, est un fait de la chronique scandaleuse. Victor Hugo, qui s'était marié très jeune, vit longtemps l'opinion publique associer sa réputation de novateur iconoclaste et littérateur téméraire avec la bonne et peu commune renommée de grand poète chaste, aux mœurs irréprochables. Nous ne prenons ce fait particulier que comme nécessaire pour l'explication des plus beaux passages de la

1. *Les Contemplations*, IV, 13 : *Veni, Vidi, Vixi.*

pièce des *Voix intérieures* intitulée : *A Olympio*, et puis comme point de départ de ce que nous croyons pouvoir supposer et dire des opinions de Victor Hugo sur l'amour et le mariage. Il ne conviendrait pas de parler du poète et du penseur, et de laisser dans l'ombre ce qu'il a jugé à propos de nous révéler de lui-même sous le nom romanesque d'Olympio.

La *Tristesse d'Olympio*, dans *Les Rayons et les Ombres*, est une pièce plus célèbre que celle dont nous allons nous occuper, et cela est peut-être juste, parce qu'elle est plus *objective*. Selon nous, elle n'est pas plus belle. Nous aurions pu, si elle n'était pas si connue de tous, en citer ci-dessus plusieurs strophes pour leur caractère ou sublime ou touchant. Mais elle est trop longue, elle a des parties relativement faibles, et nous semble en cela inférieure au chef-d'œuvre de Lamartine, auquel on la compare toujours et dont elle est une imitation voulue, évidente. Les qualités de simplicité et de grandeur doivent peut-être assurer le prix au *Lac*, en dépit des lieux communs poétiques qui déparent cette œuvre, classique en somme, bien qu'unique de son espèce en toute notre littérature. Il y a bien une autre pièce, et d'un autre poète, qu'on a coutume d'introduire, en troisième concurrent, dans cette comparaison;

et, en effet, les dix dernières strophes de *Souvenir*, d'Alfred de Musset, inspirées par un souvenir personnel poignant et par un sentiment très noble, sont certainement au rang de ce qui a jamais été écrit de beau dans notre langue. C'est un éloge suffisant; mais l'émotion ne revêt pas, dans *Souvenir*, un caractère aussi universellement touchant que dans la *Tristesse d'Olympio*.

Revenons à la première pièce : *A Olympio*, dans laquelle Victor Hugo a introduit, sous ce nom, le poète, objet alors de blâme ou de risée pour des juges sévères, ou pour un certain public d'envieux et de malveillants. Un ami, une façon de dédoublement de lui-même, s'adresse à Olympio, lui peint l'injustice dont il est victime, le relève et le console :

Un jour, l'ami qui reste à ton cœur qu'on déchire
Contemplait tes malheurs,
Et tandis qu'il parlait, ton sublime sourire
Se mêlait à ses pleurs :

Te voilà donc, ô toi dont la foule rampante
Admirait la vertu,
Déraciné, flétri, tombé sur une pente
Comme un cèdre abattu!

Te voilà sous les pieds des envieux sans nombre
Et des passants rieurs,
Toi, dont le front superbe accoutumait à l'ombre
Les fronts inférieurs!...

Les méchants, accourus pour déchirer ta vie,
L'ont prise entre leurs dents,
Et les hommes alors se sont avec envie
Penchés pour voir dedans!...

Ton âme, qu'autrefois on prenait pour arbitre
Du droit et du devoir,
Est comme une taverne où chacun à la vitre
Vient regarder le soir,

Afin d'y voir à table une orgie aux chants grêles,
Au propos triste et vain,
Qui renverse à grand bruit les cœurs pleins de querelles
Et les brocs pleins de vin!...

Hélas! pour te haïr tous les cœurs se rencontrent.
Tous t'ont abandonné.
Et tes amis pensifs sont comme ceux qui montrent
Un palais ruiné.

C'est la première partie du discours de l'ami. Ce que nous trouvons dans les suivantes, c'est une consolation — faut-il entendre une justification? — tirée du bénéfice qui doit revenir à l'âme du poète, *restée pure au fond*, de l'expérience des passions qui ont causé sa chute et dont profitera l'œuvre de l'artiste. On peut du moins compléter ainsi la pensée en se souvenant du beau poème de la *Cloche*, dans lequel il nous a déjà parlé des souillures de l'airain sonore, qui participent à ses vibrations et ne peuvent en altérer la sublime harmonie [1].

1. *Les Chants du crépuscule*, XXXII.

Mais, va, pour qui comprend ton âme haute et grave,
Tu n'en es que plus grand.
Ta vie a, maintenant que l'obstacle l'entrave,
La rumeur du torrent.

Tous ceux qui de tes jours orageux et sublimes
S'approchent sans effroi,
Reviennent en disant qu'ils ont vu des abîmes
En se penchant sur toi!...

On s'arrête aux brouillards dont ton âme est voilée,
Mais moi, juge et témoin,
Je sais qu'on trouverait une voûte étoilée
Si l'on allait plus loin!...

Console-toi, poète! un jour, bientôt peut-être,
Les cœurs te reviendront,
Et pour tous les regards on verra reparaître
Les flammes de ton front...

En attendant, regarde en pitié cette foule
Qui méconnaît tes chants,
Et qui de toutes parts se répand et s'écoule
Dans les mauvais penchants.

Laisse en ce noir chaos qu'aucun rayon n'éclaire
Ramper les ignorants;
L'orgueilleux dont la voix grossit dans la colère
Comme l'eau des torrents;

La beauté sans amour dont les pas nous entraînent,
Femme aux yeux exercés,
Dont la robe flottante est un piège où se prennent
Les pieds des insensés;

Les rhéteurs qui de bruit emplissent leur parole
Quand nous les écoutons,
Et ces hommes sans foi, sans culte et sans boussole,
Qui vivent à tâtons...

Non, tu ne portes pas, ami, la même chaîne
Que ces hommes d'un jour.
Ils sont vils et toi grand. Leur joug est fait de haine,
Le tien est fait d'amour!

Tu n'as rien de commun avec le monde infime
Au souffle empoisonneur;
Car c'est pour tous les yeux un spectacle sublime,
Quand *la main du Seigneur*,

Loin du sentier banal où la foule se rue
Sur quelque illusion,
Laboure le génie avec cette charrue
Qu'on nomme passion!

N'être point *un homme comme un autre*, tels sont les termes vulgaires du sophisme qui excepte le génie de la loi commune. L'idée de l'ami qui apologise ainsi pour le génie du poète et fait intervenir les plans de la Providence dans l'usage des passions, est analogue à celle que ne repoussait pas Lamartine, quand, après avoir reproché à Napoléon le Grand ses crimes, — toutefois non pas tous, mais un seul qu'il lui plaisait de choisir, — il se demandait si la nature exceptionnelle de certains hommes ne leur serait pas comptée pour moralité par le dieu dont ils tiennent une mission :

Et vous, fléaux de Dieu, qui sait si le génie
N'est pas une de vos vertus!

Le discours de l'ami complaisant va plus loin; il émet des doutes sur la valeur du jugement moral qui fait parler le monde :

D'ailleurs que savent-ils? Nous devrions nous taire.
De quel droit jugeons-nous?
Nous qui ne voyons rien au ciel ou sur la terre
Sans nous mettre à genoux!

La certitude, — hélas! insensés que nous sommes
De croire à l'œil humain! —
Ne séjourne pas plus dans la raison des hommes
Que l'onde dans leur main...

Pour juger un destin, il en faudrait connaître
Le fond mystérieux;
Ce qui gît dans la fange aura bientôt peut-être
Des ailes dans les cieux!

Cette âme se transforme, elle est tout près d'éclore,
Elle rampe, elle attend,
Aujourd'hui larve informe, et demain dès l'aurore.
Papillon éclatant!

Le poète, en sa réponse qui suit, entre dans la pensée de l'ami et s'y déploie triomphalement, ne laissant rien paraître de l'amère tristesse et de l'attitude de « lion blessé », que celui-ci lui a prêtée, « rêvant sur son destin ». Il consolerait plutôt son consolateur. Ce sont des vers magnifiques; nous ne citerons pas ceux où le poète expose sa rêverie, son extase devant la nature, mais ceux-là seulement qui se rapportent à sa pensée sur le destin, et à une sorte d'abandon moral qui fait suite chez lui au désenchantement, après l'austérité et les *songes d'or* de la jeunesse.

Sans doute, en mon avril, ne sachant rien à fond,
Jeune, crédule, austère,
J'ai fait des songes d'or comme tous ceux qui font
Des songes sur la terre.

J'ai vu la vie en fleurs sur mon front s'élever
Pleine de douces choses.
Mais quoi! me crois-tu donc assez fou pour rêver
L'éternité des roses?

Les chimères, qu'enfant mes mains croyaient toucher,
Maintenant sont absentes;
Et je dis au bonheur ce que dit le rocher
Aux rives décroissantes.

Qu'importe! je m'abrite en un calme profond,
Plaignant surtout les femmes[1];
Et je vis l'œil fixé sur le ciel, où s'en vont
Les ailes et les âmes...

Laissons gronder en bas cet orage irrité
Qui toujours nous assiège;
Et gardons au-dessus notre tranquillité,
Comme le mont sa neige.

Va, nul mortel ne brise avec la passion,
Vainement obstinée,
Cette âpre loi que l'un nomme Expiation,
Et l'autre Destinée.

Hélas! de quelque nom que, broyé sous l'essieu,
L'orgueil humain la nomme,
Roue immense et fatale, elle tourne sur Dieu,
Elle roule sur l'homme.

Le critique n'est pas juge de la vie et des actes du poète, mais de l'idée que le poète se fait de la vie. Or ce fatalisme et ce quiétisme, cette confusion de la passion avec la *loi* et avec la destinée, et avec l'expiation même, s'il y a une expiation, dénotent un véritable état de démoralisation, au moins en théorie, chez le penseur qui paraît ignorer du devoir et le nom et la chose.

Quoi qu'on pense de l'idéal en matière de rela-

1. Notons ce trait isolé sur les femmes. Que signifie-t-il? apparemment que leur liberté est moindre, et que la perte de la réputation, l'injustice du monde sont choses autrement graves pour elles que pour les hommes?

tion des sexes, une question de justice, et de devoir, par conséquent, sera toujours engagée, tant en chaque cas particulier, pour les obligations mutuelles des personnes, qu'en général et par rapport à des lois civiles. Cette réserve entendue, on peut se demander quelle opinion Victor Hugo avait, et quelle il a conservée, sur l'institution du mariage et sur le droit de la passion dans les relations sexuelles. Si, à l'époque de sa vie où nous sommes, il eût été l'auteur connu de certaines pièces, publiées bien postérieurement, mais surtout des *Chansons des rues et des bois*, les circonstances qui motivèrent la pièce : *A Olympio*, n'auraient pas détonné comme elles firent, vu ce qu'on savait de sa chaste muse, et de sa jeunesse, fidèle à un seul amour. Aujourd'hui ces œuvres légères, bien examinées, avec ce qui ressort de l'apologie poétique d'Olympio, puis des romans et des drames, de la thèse de l'*anankè* passionnelle, qui leur est commune, et enfin des faits de sa vie intime que nul n'ignore, nous inclinent à croire qu'il regardait l'amour sensuel comme une invitation de la nature, irréprochable en soi, au même titre que le sont nos sens, et le mariage comme n'obligeant pas à la fidélité les époux, tous ou toujours. Certains au moins pouvaient, par le droit du génie ou celui de

l'amour, réclamer, pensait-il, un privilège. De nombreux grands hommes ont vécu, il faut bien le dire, conformément à cette opinion, soit qu'ils l'aient professée comme Gœthe, ou simplement pratiquée comme Lamartine ou Chateaubriand. Ce n'est point par là qu'ils se sont distingués de beaucoup de leurs inférieurs, gens du commun, ou des plus infimes et des mauvais. Mais ils ont pu quelquefois, et Victor Hugo lui-même a pu, dit-on, accoutumer à ce privilège, à la longue, jusqu'aux personnes les plus intéressées à le lui contester.

Cette manière de voir, qui convient aux heures d'illusion de la vie et aux passions mêlées d'idéal, n'est nullement exclusive d'une autre, dont la source est dans les tentations d'un ordre plus vulgaire, et dans les attraits de volupté toute matérielle qui font oublier les devoirs et laissent des remords après elles. Le même poète qui écrit ces vers charmants :

Elle me regarda de ce regard suprême
Qui reste à la beauté quand nous en triomphons,
Et je lui dis : Veux-tu, c'est le mois où l'on aime,
Veux-tu nous en aller sous les arbres profonds?...

Comme l'eau caressait doucement le rivage!
Je vis venir à moi, dans les grands roseaux verts,
La belle fille heureuse, effarée et sauvage,
Ses cheveux dans ses yeux, et riant au travers[1],

1. *Les Contemplations,* I, 21 : *Elle était déchaussée...*

le même écrira, vingt ans après :

C'est vraiment une chose amère de songer
Qu'en ce monde où l'esprit n'est qu'un morne étranger,
Où la volupté rit, jeune, et si décrépite!
Où dans les lits profonds l'aile d'en bas palpite,
Quand, pâmé, dans un nimbe ou bien dans un éclair,
On tend sa bouche ardente aux coupes de la chair,
A l'heure où l'on s'enivre aux lèvres d'une femme,
De ce qu'on croit l'amour, de ce qu'on prend pour l'âme,
Sang du cœur, vin des sens âcre et délicieux,
On fait rougir là haut quelque passant des cieux [1]!

Et le même penseur qui, à l'occasion, parla toujours favorablement de Saint-Simon et de Fourier [2], dont les idées et le genre d'utopie lui étaient nécessairement bien connus, s'est souvent exprimé aussi, sur le compte de ce qu'on appelle, en style théologique, *la chair*, ou dans des termes semblables à ceux de son évêque Myriel, ou comme ces philosophes dualistes qui *condamnent la matière*, principe de déchéance et source du mal.

Dans ces années, pleines de lamentations, d'Olympio tout à l'heure académicien, puis pair de France, Victor Hugo, en dépit de certain nouvel et fâcheux accident de vie intime plus retentissant que les premiers, voyait beaucoup trop en noir les dispositions du public à son égard, quand

1. *Les Contemplations*, VI, 11 : *Aux anges qui nous voient.*
2. Par exemple dans les *Misérables*, 1re partie, III, 1.

il parlait de « la haine sur *son* nom » ; qu'il se peignait lui-même, « dans ce bagne terrestre,... saignant et tombant sur les mains,... raillé par les forçats humains »; ou qu'il disait avoir « sur *ses* travaux l'affront, aux pieds la poudre, au cœur des plaies, l'épine au front »; ou que, foudroyant une fourmi, il infligeait à l'un de ses critiques, quinze ans avant les *Châtiments*, quelques vers terribles qu'on jurerait empruntés à ce livre [1]. Cependant il est vrai qu'un certain concert de malveillance s'était formé contre lui, dans lequel venaient se joindre aux rancunes légitimistes, aux dissensions littéraires et à l'envie, une franche antipathie politique du parti avancé, de laquelle il ne pouvait guère se rendre compte « en son grand et profond amour du peuple », et qui se prolongea jusqu'en 1849; car son élection à la Constituante de 1848 fut due principalement aux voix des conservateurs. Les partis veulent qu'on leur appartienne, et lui n'affirmait pas seulement son indépendance, il étalait volontiers, dans ses vers, des sentiments, ou ne fût-ce déjà plus là de sa part que des formules poétiques et des habitudes de langage, qui déplaisaient fort aux adversaires de l'Église et de la royauté.

1. *Les Contemplations,* III, 24; IV, 13; VI, 24; — *Les Voix intérieures*, XIII.

En 1831, Victor Hugo s'était montré prêt à partir en guerre avec les plus exaltés, lorsqu'il écrivait cette période magnifique, placée à dessein pour annoncer un changement de ton dans sa future poésie, à la dernière page des *Feuilles d'automne* :

Je suis fils de ce siècle, une erreur, chaque année,
S'en va de mon esprit, d'elle-même étonnée;
Et, détrompé de tout, mon culte n'est resté
Qu'à vous, sainte patrie et sainte liberté!

Je hais l'oppression d'une haine profonde.
Aussi, lorsque j'entends, dans quelque coin du monde,
Sous un ciel inclément, sous un roi meurtrier,
Un peuple qu'on égorge appeler et crier...
Alors, oh! je maudis, dans leur cour, dans leur antre,
Ces rois dont les chevaux ont du sang jusqu'au ventre!
Je sens que le poète est leur juge! je sens
Que la Muse indignée, avec ses poings puissants,
Peut, comme au pilori, les lier sur leur trône,
Et leur faire un carcan de leur lâche couronne,
Et renvoyer ces rois, qu'on aurait pu bénir,
Marqués au front d'un vers que lira l'avenir!
Oh! la Muse se doit aux peuples sans défense.
J'oublie alors l'amour, la famille, l'enfance,
Et les molles chansons, et le loisir serein,
Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain [1].

D'un autre côté, Victor Hugo donnait aux aspirations socialistes d'une fraction du parti républicain, ainsi qu'à des sectes qui n'étaient pas com-

1. *Les Feuilles d'automne*, XL, pièce datée de nov. 1831, avec cette épigraphe significative, prise des *Iambes* d'André Chénier: « Toi, vertu, pleure si je meurs! »

posées de républicains, à cette époque, de sérieuses espérances. Échappé de la société anti-révolutionnaire, il reçut aussitôt l'influence de la philosophie du siècle : philosophie de l'histoire, déterminisme, progrès nécessaire, et fin de la Révolution à attendre d'une *réorganisation sociale* que la Providence ne peut manquer d'avoir préparée pour la solution de cette grande crise. L'établissement politique de 1830 était loin de répondre à son idéal : « La plupart des hommes qui font quelque chose dans l'État ne savent ce qu'ils font, écrivait-il. Ils travaillent dans la nuit, sans y voir. Demain, quand il fera jour, ils seront peut-être tout surpris de leur œuvre. Charmés ou effrayés, qui sait? Il n'y a plus rien de certain dans la science politique; toutes les boussoles sont perdues; la société chasse sur ses ancres. Depuis vingt ans, on lui a déjà changé trois fois ce grand mât qu'on appelle la *dynastie*, et qui est toujours le premier frappé par la foudre... Eh! qui ne sent que, dans ce tumulte et cette tempête, au milieu de ce combat de tous les systèmes et de toutes les ambitions qui fait tant de fumée et tant de poussière, sous ce voile qui cache encore aux yeux la statue sociale et providentielle à peine ébauchée,... sous ce violent tourbillon de choses, d'hommes et d'idées qu'on appelle le

XIXe siècle, quelque chose de grand s'accomplit? — *Dieu reste calme et fait son œuvre.* »

Dans un autre endroit du même écrit, se témoigne une croyance aux hommes providentiels à laquelle les événements devaient donner une réponse cruelle : « Elle (la France) est inépuisable en génies; elle tire de son sein toutes les grandes intelligences dont elle a besoin; elle a toujours des hommes à la mesure des événements, et il ne lui manque à l'occasion ni des Mirabeau pour commencer les révolutions, ni des Napoléon pour les finir. — *La providence ne lui refusera certainement pas le grand homme social et politique, et non plus seulement politique, dont l'avenir a besoin.* » On trouve enfin, dans certaine préface de la même année, cette déclaration qui prend la forme d'une profession de foi socialiste : « Si jamais, dans ce grand concile des intelligences où se débattent de la presse à la tribune tous les intérêts généraux de la civilisation du XIXe siècle, il (Victor Hugo) avait la parole, lui, si petit en présence de choses si grandes, il la prendrait sur l'ordre du jour seulement, et il ne demanderait qu'une chose pour commencer : *la substitution des questions sociales aux questions politiques*[1]. »

1. *Mirabeau*, étude datée de 1834, et avant-propos de *Littérature et philosophie mêlées*, sous la même date.

Il n'y avait en tout cela ni indice de foi républicaine commençante, ni avance aux partis militants. Au contraire, Victor Hugo déclarait nettement, en sa préface des *Chants du crépuscule*, que « dans cette époque livrée à l'attente et à la transition », où il n'y a « d'écoutés, de compris et d'applaudis que deux mots, le *oui* et le *non* », il n'était, « lui, ni de ceux qui nient, ni de ceux qui affirment », mais seulement « de ceux qui espèrent »! et, dans la préface des *Rayons et des Ombres*, il répudiait tout engagement, toute chaîne, et confinait le poète dans une attitude contemplative, universellement bienveillante.

A la Chambre des pairs, son éloquence fastueuse ne fut pas pour lui attirer beaucoup de sympathies. L'intervention *morale* en faveur de la Pologne était une cause ingrate à plaider en 1846, pour l'auteur des vers brûlants de 1831 : « Quand un Cosaque affreux, que la rage transporte... » Le discours pour la *consolidation du littoral de la France* sembla ridicule et l'était, par son enflure, bizarrement disproportionnée au sujet. Les sophismes sentimentaux pour le *retour de la famille Bonaparte*, en 1841, ne gagnaient rien à être accompagnés de compliments à la *Noble Chambre et aux sages et illustres auditeurs*. Décidément, Victor Hugo tournait au snobisme. Le pané-

gyrique du grand empereur ne manqua pas à sa péroraison. Il fut d'ailleurs bien dans le ton et dans les illusions du moment, quand il célébra (13 janvier 1848) ce grand événement : un pape libéral! « Lui, le maître des consciences, s'est fait le serviteur de la raison », disait-il; et puis, ces mots, accompagnés de la mention « *mouvement* », — mais quelle sorte de mouvement, dans la haute assemblée? le texte ne le dit pas : — « Nous n'avons rien à perdre à ces remaniements providentiels de l'Europe, qui tendent à rendre aux nations leur forme naturelle et nécessaire. »

Somme toute, c'est une erreur dans la carrière du poète, cette malheureuse pairie, sous Louis-Philippe, qui lui fut si souvent jetée à la tête par ses violents interrupteurs réactionnaires de la Chambre de 1849, après sa conversion à la république. Deux erreurs contraires furent les sources de l'ambition politique de nos deux grands poètes de ce siècle : la sienne, d'avoir cru la poésie une ouverture à tout, et un titre aux plus hautes dignités sociales; celle de Lamartine, de l'avoir traitée de simple amusement, peu digne d'occuper la virilité d'un homme né pour les grandes choses. Les circonstances firent de la pairie de Victor Hugo tout autre chose que le hochet d'honneur

offert à la vieillesse d'un poète lauréat dans un pays aristocratique. Elle le voua fatalement à un rôle d'apparence réactionnaire, pour ne rien dire de plus, lors de sa candidature et durant la première année de son mandat à la Constituante. « En 1848, il l'a dit lui-même, son parti n'était pas pris *pour la forme sociale définitive. La liberté lui masqua la République.* » Il vota le 20 juin pour la dissolution des ateliers nationaux, mesure en soi légitime, mais précipitée, dont le but secret, chez les meneurs, était de provoquer une insurrection et de retirer le bénéfice d'une répression sanglante. Il vota le 7 octobre (comme Lamartine) pour l'élection du président de la République par le suffrage universel direct; le 21 octobre, pour le maintien du remplacement militaire; le 2 novembre, contre le droit au travail; en 1849, le 29 janvier, pour la dissolution de la Constituante, impatiemment attendue par les royalistes et les bonapartistes; enfin, en avril et mai, pour l'expédition de Rome. Dans cette série de votes, on distingue seulement, en sens opposé, comme il était juste de l'attendre de l'auteur du *Dernier jour d'un condamné* et de *Claude Gueux*, un discours contre la peine de mort (1848), et un autre, plus considérable, sur « la misère », où l'on remarqua beaucoup ce passage : « Je ne

suis pas de ceux qui croient qu'on peut supprimer la souffrance en ce monde, la souffrance est une loi divine, mais je suis de ceux qui pensent et qui affirment qu'on peut détruire la misère [1]. » Ce dernier discours, quoique d'un esprit conforme au vague socialisme de son auteur dans tous les temps, est postérieur à son évolution politique, et commence en réalité une phase nouvelle de ses opinions.

« C'est seulement en 1849 que je suis devenu républicain, lisons-nous dans une lettre écrite de l'exil. La liberté m'est apparue, vaincue. Après le 13 juin, quand j'ai vu la République à terre, son droit m'a frappé et touché d'autant plus qu'elle était agonisante : c'est alors que je suis allé à elle. Je me suis rangé du côté le plus faible... Je suis arrivé dans le parti républicain assez tard, juste à temps pour avoir ma part d'exil. Je l'ai. C'est bien [2]. » Il est permis de penser qu'en l'absence chez lui de la foi royaliste, la répulsion dont le personnage et l'ambition de *Napoléon le petit* durent être l'objet pour Victor Hugo vint s'ajouter au dégoût que lui causa l'intrigue cléricale, pour faire valoir à ses yeux la grandeur et les mérites de l'idée persécutée.

1. *Avant l'exil*, *Assemblée législative*, I, 9 juillet 1849.
2. *Pendant l'exil*, Lettre écrite en 1869, *à Alphonse Karr*.

Le 15 octobre 1849, dans la Législative [1], Victor Hugo qui, dans la Constituante, avait voté avec la droite et *contre la majorité de l'Assemblée*, au moment où celle-ci s'apercevait que l'expédition de Rome, pour laquelle elle avait aveuglément voté des fonds, *avait dévié de son but*, reconnut lui aussi la *déviation* en en voyant les suites, c'est-à-dire en voyant le retour du gouvernement clérical à Rome. Il prétendit encore, il est vrai, *distinguer profondément* entre « gouvernement pontifical » et « gouvernement clérical ». Il fallait, disait-il, à la fois « la papauté dans Rome », — « rendre cette grande âme à ce grand corps », — et « la liberté du peuple romain »! Que de chemin pour aller de cet orateur de 1849 à l'auteur des poèmes de 1878-1882!

Cette journée du 13 juin, que Victor Hugo désigne comme la date de la «clarté définitive qui se fit en lui », et de la « jonction entre la république et la liberté dans son âme », fut celle du triomphe définitif des partis coalisés dans la représentation nationale, sur les républicains impolitiquement insurgés pour la défense de la constitution de 1848; et le poète y fit ses débuts d'opposant à la tribune en protestant contre cer-

1. *Avant l'exil,* Discours sur l'*Affaire de Rome.*

taines violences issues de cette victoire. En 1850, il prit la parole contre le projet de loi clérical dit de la *liberté d'enseignement*, et contre la *loi du* 31 *mai*, restrictive du suffrage universel; en 1851, contre la *revision de la constitution.* Dans cette dernière occasion, il porta à la tribune, au grand étonnement des députés qui n'avaient jamais ouï parler de semblable chose, l'idée des États-Unis d'Europe, « cet immense édifice de l'avenir [1] ». C'est dans le même discours (17 juillet), à tout moment interrompu par les récriminations et les injures des monarchistes et des conspirateurs césariens, que se trouvent les vives et sanglantes attaques contre le *prince-président* et contre la conjuration impérialiste, et tant de mots célèbres, tels que l'image de « ces hommes qui, chaque fois qu'ils entendent prononcer les mots : démocratie, liberté, humanité, progrès, se couchent à

1. Victor Hugo avait présidé en 1849 à Paris (21-24 août) un congrès de la paix où figuraient, avec des Français, des Anglais et des Américains, et où l'on vit l'abbé de Guerry et le pasteur Coquerel se donner fraternellement l'accolade, *le jour anniversaire de la Saint-Barthélemy.* Cobden était vice-président. Victor Hugo prononça les discours d'ouverture et de clôture. « Cette pensée religieuse, la paix universelle, toutes les nations liées entre elles d'un lien commun, l'Évangile pour loi suprême, la médiation substituée à la guerre, cette pensée religieuse est-elle une pensée pratique? Cette idée sainte, est-elle une idée réalisable?... Je réponds avec vous, je réponds sans hésiter, je réponds oui. » (*Avant l'exil,* p. 380.)

plat ventre avec terreur et se collent l'oreille contre terre pour écouter s'ils n'entendent pas enfin venir le canon russe! » En ce même grand discours encore, il faut signaler le point de départ de la foi bien décidée de Victor Hugo dans l'utopie réalisable, et, par suite, de son alliance naturelle avec le parti de la « démocratie socialiste » à procédés révolutionnaires, dont on ne saurait dire pourtant qu'il ait jamais recommandé lui-même la fatale méthode. On est d'autant plus fondé à placer là le commencement de l'attitude de prophète à la manière juive, qui alla chez lui se dessinant pendant les années d'exil, que. loin de partager, en 1851, les illusions des démocrates qui voyaient d'avance la « révolution sociale » triompher aux élections de l'année suivante, il imaginait, comme l'ont toujours fait les auteurs d'apocalypses, que la victoire définitive du Bien, la victoire du Peuple et de Dieu, serait précédée par le règne passager du Mal ; cette lumière irrésistible par une éclipse et une ombre épaisse. Citons les termes de la prophétie, relativement bien modeste encore, en ce qui touche la portée des espérances, mais formelle quant à l'annonce du coup de théâtre social :

« Toute ma politique, la voici en deux mots : il faut supprimer dans l'ordre social un certain

degré de misère, et dans l'ordre politique une certaine nature d'ambition. Plus de paupérisme et plus de monarchisme. La France ne sera tranquille que lorsque, par la puissance des institutions qui donneront du travail et du pain aux uns et qui ôteront l'espérance aux autres, nous aurons vu disparaître du milieu de nous tous ceux qui tendent la main, depuis les mendiants jusqu'aux prétendants... Les souffrances des faibles, du pauvre, de la femme, de l'enfant! l'éducation, la pénalité, la production, la consommation, la circulation, le travail, qui contient le pain de tous, le suffrage universel, qui contient le droit de tous, *la solidarité entre hommes et entre peuples*, *l'aide aux nationalités opprimées, la fraternité française produisant par son rayonnement la fraternité européenne*, voilà les questions vraies...

« L'année 1852 approche. L'instant arrive où vont reparaître, réveillées et encouragées par la loi fatale du 31 mai, armées par elle pour leur dernier combat contre le suffrage universel garrotté, toutes ces légitimités antiques qui ne sont que d'antiques usurpations! L'instant arrive où une mêlée terrible se fera de toutes les formes déchues, impérialisme, légitimisme, droit de la force, droit divin, livrant ensemble l'assaut au grand droit démocratique, au droit humain! Ce

jour-là, tout sera, en apparence, remis en question. Grâce aux revendications opiniâtres du passé, *l'ombre couvrira de nouveau ce grand et illustre champ de bataille des idées et du progrès qu'on appelle la France.* Je ne sais pas ce que durera cette éclipse; je ne sais pas ce que durera ce combat: mais ce que je sais, ce qui est certain, ce que je prédis, ce que j'affirme, c'est que le droit ne périra pas! c'est que, *quand le jour reparaîtra, on ne retrouvera debout que deux combattants : le Peuple et Dieu!* »

Mais la grande *mêlée* ne se fit point, et ce fut le césar qui rétablit le suffrage universel en son intégrité, et ce fut le suffrage universel qui acclama le césar. Un an après ce discours, à la veille du plébiscite pour l'établissement de l'Empire, quand Victor Hugo, consulté, conseilla l'abstention aux électeurs dans une *déclaration* [1] qui se terminait par ces mots : — « En présence de M. Bonaparte et de son gouvernement, le citoyen digne de ce nom ne fait qu'une chose et n'a qu'une chose à faire : charger son fusil et attendre l'heure », — il disait : « M. Bonaparte a les clefs des boîtes dans sa main, les Oui et les Non dans sa main, le vote dans sa main, etc. »;

1. *Pendant l'exil : Déclaration*, 31 octobre 1852.

il ignorait, hélas! combien la fraude était peu nécessaire. Il dut cependant l'apprendre plus tard, et alors il se réfugia dans la distinction du Peuple et de la Populace, distinction vaine quand il s'agit de suffrage universel direct et de plébiscite [1] :

Un monde, s'il a tort, ne pèse pas un juste;
Tout un océan fou bat en vain un grand cœur.
O multitude, obscure et facile au vainqueur,
Dans l'instinct bestial trop souvent tu te vautres,
Et nous te résistons! Nous ne voulons, nous autres,
Ayant Danton pour père et Hampden pour aïeul,
Pas plus du tyran Tous que du despote Un Seul.
Voici le peuple : il meurt, combattant magnifique,
Pour le progrès; voici la foule : elle en trafique;
Elle mange son droit d'aînesse en ce plat vil
Que Rome essuie et lave avec Ainsi soit-il!
Voici le peuple : il prend la Bastille, il déplace
L'ombre tout en marchant; voici la populace :
Elle attend au passage Aristide, Jésus,
Zénon, Bruno, Colomb, Jeanne, et crache dessus.
Voici le peuple, avec son épouse, l'idée;
Voici la populace avec son accordée
La guillotine. Eh bien! je choisis l'idéal.
Voici le peuple : il change avril en Floréal,
Il se fait République, il règne et délibère.
Voici la populace : elle accepte Tibère.
Je veux la République et je chasse César.

Et le morceau conclut à la prééminence du droit individuel : « Le droit est au-dessus de Tous... Le peuple, souverain de lui-même, et chacun son propre roi; c'est là le droit. » Au

1. *L'Année terrible*, *Prologue*, *les* 7,500,000 *oui*.

reste, il ne faudrait pas demander au poète la solution de l'antinomie entre les volontés multiples de ce souverain, et l'unité du droit, supposée adéquate à la volonté générale. De meilleurs logiciens que lui l'ont cherchée et ne l'ont pas trouvée.

Il doit suffire ici de rappeler la vaillante conduite de Victor Hugo au moment du coup d'État, sa résistance active, ses admirables proclamations[1]. Il sortit de Paris le 11 décembre, plusieurs jours après la défaite certaine de l'insurrection, et se retira d'abord à Bruxelles, où il écrivit *Napoléon le petit* et l'*Histoire d'un crime*, quoique ce dernier livre n'ait été publié qu'en 1877. Ces deux ouvrages abondent en pages de la plus grande beauté. Le sentiment de la vertu antique y trouve une expression accomplie. Dans les récits ardents, pleins de vie, la perfection du style est adéquate à la force et à la noblesse des pensées. On a pu cependant distinguer et citer des parties belles entre les plus belles, par exemple, la grande apostrophe, dans *Napoléon le petit* : « Il faut d'abord, monsieur Bonaparte, que vous sachiez un peu ce que c'est que la

1. Voyez, en outre des deux livres que nous allons citer, les *Actes et Paroles*, *Avant l'exil : Le 2 décembre 1851*.

conscience humaine. Il y a deux choses dans ce monde, apprenez cette nouveauté, qu'on appelle le bien et le mal... »

Victor Hugo passa à Jersey en août 1852. C'est là qu'il écrivit les *Châtiments* : vers immortels, quelle que doive être parmi les hommes la destinée, courte ou durable, des sentiments et des passions pour lesquels la langue française a épuisé là tout ce qu'elle possède de formes éloquentes et d'énergie, en des rythmes merveilleux. Leur auteur n'en a rien dit de trop lui-même, et dans la même langue :

J'étais le vieux rôdeur sauvage de la mer,
Une espèce de spectre au bord du gouffre amer;
J'avais dans l'âpre hiver, dans le vent, dans le givre,
Dans l'orage, l'écume et l'ombre, écrit un livre,
Dont l'ouragan, noir souffle aux ordres du banni,
Tournait chaque feuillet quand je l'avais fini;
Je n'avais rien en moi que l'honneur imperdable;
Je suis venu, j'ai vu la cité formidable;
Elle avait faim, j'ai mis mon livre sous sa dent;
Et j'ai dit à ce peuple altier, farouche, ardent,
A ce peuple indigné, sans peur, sans joug, sans règle,
J'ai dit à ce Paris, comme le Klephte à l'aigle :
Mange mon cœur, ton aile en croitra d'un empan[1].

A côté de l'inépuisable satire, d'assez nombreuses pièces ont paru, bien plus tard, dans les

1. *L'Année terrible*, *Octobre*, I : allusion aux lectures publiques qui se faisaient à Paris des pièces des *Châtiments* pendant le siège.

Quatre vents de l'esprit, qui n'avaient pas trouvé place dans les *Châtiments*, sans doute parce qu'elles partaient d'un sentiment moins irrité, quelquefois même d'un sentiment résigné. Elles ne laissent pas de dater du temps de l'exil, ainsi que d'autres, plus souvent pleines de pensées sombres et lugubres, et de l'impression du néant des choses et de l'obscurité du mystère du monde, inspirées dans la solitude par le continuel spectacle d'une mer à naufrages [1]. Plusieurs de ces pièces, à rythmes variés, admettent la comparaison avec les plus belles du recueil des *Contemplations*, et celle qui a pour simple titre : *Chanson*, et la suivante, si elles avaient paru dans les *Châtiments*, y auraient été des plus remarquées :

J'aime à me figurer, de longs voiles couvertes,
Des vierges qui s'en vont chantant dans les chemins,
Et qui sortent d'un temple avec des palmes vertes
Aux mains ;

Un rêve qui me plaît dans mes heures moroses,
C'est un groupe d'enfants dansant dans l'ombre en rond,
Joyeux, avec le rire à la bouche et des roses
Au front !

Un rêve qui m'enchante encore et qui me charme,
C'est une douce fille à l'âge radieux
Qui, sans savoir pourquoi, songe avec une larme
Aux yeux ;

1. Voyez surtout, dans la 3e partie des *Quatre vents de l'esprit*, la suite des pièces XVIII à XXV, et la suite XXXIII à XLVII. Cette dernière, d'une note peu commune chez Victor Hugo, est singulièrement belle.

Une autre vision, belle entre les plus belles,
C'est Jeanne et Marguerite, astres, vous les voyez!
Qui, le soir, dans les prés courent avec des ailes
Aux pieds!

Mais des rêves dont j'ai la pensée occupée,
Celui pour qui mon âme a le plus de douceur,
C'est un tyran qui râle avec un coup d'épée
Au cœur.

La pensée du tyrannicide a éveillé un scrupule dans l'esprit plein de chevalerie qui méditait vers le même temps la *Légende des siècles*, et il a écrit la pièce qui suit, imaginant un duel à mort du tyran et du poète :

Coup d'épée; oui, mais non de poignard. Il te faut,
Poète, un tournoi franc et libre, où, le front haut,
On lutte, glaive au poing, sans fureur vipérine,
Pied à pied, face à face, et poitrine à poitrine,
Toi, soldat du droit, lui, champion de l'enfer;
Tu veux combattre au jour, loyal comme le fer,
Fauve et terrible avec la candeur des colombes,
Afin que si c'est toi, poète, qui succombes,
Tu puisses, en entrant au sépulcre demain,
Trouver Cid et Bayard qui te tendent la main [1].

Victor Hugo séjourna à Jersey jusque vers la fin de 1855, époque où le gouvernement anglais l'en bannit, à la suite de certaines démonstrations politiques de proscrits; et il y revint en 1860, après cinq ans de séjour à Guernesey, dans cette maison célèbre de Haute-Ville House

1. *Les Quatre vents de l'esprit, le livre lyrique*, VI et VII.

d'où sont datés les deux ouvrages principaux de l'exil, les *Contemplations* et la première partie de la *Légende*. En 1859, il refusa l'amnistie, fidèle à ces « vers d'airain » inoubliables : « S'il en demeure dix, je serai le dixième. Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là! [1] » En prose : « Dans la situation où est la France, protestation absolue, inflexible, éternelle, voilà pour moi le devoir. Fidèle à l'engagement que j'ai pris vis-à-vis de ma conscience, je partagerai jusqu'au bout l'exil de la liberté. Quand la liberté rentrera, je rentrerai [2]. » De retour à Paris avant l'investissement, il y demeura pendant le siège, fut élu député de la Seine aux élections du 8 février 1871, donna sa démission au bout d'un mois, à la suite d'un indigne et violent débat, dans l'Assemblée de Bordeaux, sur l'élection de Garibaldi, passa le temps de la guerre de la Commune à Bruxelles, où des raisons de famille l'avaient appelé après la mort de son fils Charles Hugo, et fut expulsé de Bruxelles par le gouvernement belge, à la suite d'une émeute suscitée contre lui par la *société* belge, pour avoir fait offre publique d'un asile dans sa maison aux fugitifs de la Com-

1. *Les Châtiments*, *Ultima Verba*, 2 décembre 1852.
2. *Actes et Paroles*, *Pendant l'exil*, 18 août 1859.

mune vaincue, dont il avait pris la défense contre d'épouvantables représailles. Il ne rentra enfin à Paris qu'à la fin de la même année, et dans la vie publique, que quatre ans après, nommé par les électeurs sénatoriaux de la Seine, lors des premières élections faites en application de la Constitution de 1875.

En dehors de l'incident qui motiva sa démission, les deux actes notables de Victor Hugo dans l'Assemblée de Bordeaux sont : son discours et son vote contre la paix, son discours et son vote en faveur du retour de l'Assemblée à Paris. Sur ce dernier point, nous croyons pouvoir dire qu'il y avait de bonnes raisons, à ce moment, pour aviser à rétablir tout ce qui était possible d'autorité et de force publique à Paris, quoiqu'il y en ait eu plus tard de meilleures peut-être, et qu'on n'a pas davantage suivies, pour n'y pas reporter le siège du gouvernement.

Quant au débat sur la paix, nous regrettons de trouver dans le discours du poète l'idée de chevalerie puérile, l'idée impolitique autant que peu morale, la même au surplus qu'il a mise en vers dans l'*Année terrible*, l'idée, non pas simplement de se promettre une revanche, — ce qui est naturel, après tout, — mais d'offrir aux Allemands pardon et amitié éternelle, — après qu'on les aura bien

battus, quand ils sentiront avec humiliation la supériorité et le droit divin du vainqueur définitif! Il y a malheureusement, si nous en croyons de très respectables témoignages, quelque chose de plus fâcheux que cela à dire sur l'attitude du poète en cette circonstance; et peut-être doit-on ne pas le taire, afin que justice soit rendue au patriotisme de ceux qui votèrent pour la paix, et qui auraient voulu pouvoir consciencieusement voter la continuation de la guerre. Victor Hugo aurait, dit-on, reconnu en petit comité la nécessité de la paix, mais, se voyant assuré que la majorité la voterait, il aurait fait valoir auprès de ses amis, dans l'ardeur de sa passion politique, l'intérêt qu'il y avait à laisser au parti dominant de la misérable Assemblée toute la responsabilité d'une paix destinée à faire pauvre figure devant la postérité. Ceci n'est plus de la chevalerie. Le Cid et Bayard, aux Champs-Élysées, auraient retenu leurs félicitations.

En opposition avec cette erreur morale, il est juste de rappeler tant de grands et nobles sentiments, et tant de beaux discours qui sont des actes, et où l'on trouverait beaucoup à citer, si l'abondance même n'était pas un empêchement. On reproche, il est vrai, l'étalage d'une personnalité excessive et quelque chose de théâtral à

ces manifestations de parti pour lesquelles on faisait appel à l'éloquence toujours prête de Victor Hugo. Le même défaut choque des personnes de goût dans ces actes d'intervention spontanée pour des causes d'humanité, surtout contre la peine de mort, auprès des souverains ou des peuples. Son éloquence politique a déplu à bien des lecteurs ou auditeurs, et à des admirateurs même, et n'a dû convaincre que bien peu de ceux qui avaient besoin d'être convaincus, parce qu'elle est apprêtée, vise trop aux effets dramatiques et manque de naturel. Enfin, l'excès de personnalité nous offusque, l'audace nous confond, dans certaines pièces de poésie, où ce n'est pas seulement que l'écrivain — ainsi qu'il arrive souvent à Chateaubriand, par exemple, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, — semble s'étonner de la vie, et de la mort, et de la destinée, en cela surtout qu'*un homme comme lui* se trouve soumis au sort commun, mais où il s'attribue un rôle étrange et surhumain à la poursuite du souverain problème, une action historique et providentielle pour la conduite des esprits. Tous ces reproches, quoique partant d'un principe commun, veulent être distingués.

Le dernier, en dépit de l'apparence contraire, nous paraît le moins grave. Nous pensons qu'il

disparaîtra quand l'œuvre et le génie de Victor Hugo, vus à distance par la postérité, permettront de ne faire qu'un corps de ce génie poétique et de l'imagination extraordinaire que le *songeur* a portée dans la contemplation du monde, de la vie, de l'histoire, et des grands hommes et de sa propre personne. Le ridicule, nous l'avons dit ailleurs, n'existe que pour les contemporains. A un éloignement suffisant, on voit le grand fait psychique du génie, à la façon d'un phénomène naturel qui touche esthétiquement, malgré les effets de perturbation qui de près s'y peuvent attacher, et auxquels on ne pense point. On néglige de même les erreurs qui se trouvent alliées aux beaux sentiments et aux images sublimes, et on permet au poète consacré par le temps tous les agrandissements de perspective, et l'orgueil du trépied sur lequel il monte pour écouter le Dieu et le traduire à la foule.

Pour ce qui est de l'éloquence politique, il faut passer condamnation sur un point. Celle de Victor Hugo n'est certainement pas de la bonne et sage éloquence parlementaire. Le plus beau de ses discours est un monument de combat. Aucun ne brille par le raisonnement ni par les qualités persuasives. Les vérités mêmes et les belles pensées prennent volontiers dans tous un air pro-

vocant, ou un caractère antipathique au sens commun. Le syle en est éclatant, et l'orateur, quoique sa parole fût évidemment composée d'avance, était prêt à la riposte et ne se laissait pas troubler par les interrupteurs. Somme toute, cette éloquence est d'un genre qui tient plus du théâtre que de la tribune. Le discours de l'*Homme qui rit*[1], à la Chambre des lords, en est la charge admirable : un rêve que le merveilleux artiste a fait de ce que pourrait bien dire dans une assemblée de grands seigneurs un *ex-misérable* de génie, qui, y prenant siège à l'improviste, après trois jours d'excitation et de jeûne, monterait déchar ger son cœur à la tribune sur les souffrances du peuple et la mauvaise conduite des grands.

Restent maintenant les discours sur les tombes, les lettres sur des questions d'humanité, sur des circonstances politiques où la passion a naturellement un rôle; en tous ces *actes et paroles* destinés à la publicité, un certain apparat est reçu et inévitable. Que Victor Hugo, toujours prêt aux appels généreux, ait dû plus d'une fois manquer de mesure, ou rencontrer des images moins heureuses ou trop forcées, dans la multitude de celles

1. Dans le roman plein d'extraordinaires beautés qui porte ce titre, t. VIII, § 1.

qui jaillissaient incessamment de son esprit voyant et exubérant, vraiment cela va de soi. Il n'y aurait de juste reproche ici, qu'au cas où l'on penserait que l'orateur, coupable de certains procédés d'une rhétorique à lui, dans laquelle il n'entre guère d'émotion, parce que l'émotion veut du naturel, n'a pas assez vivement et sincèrement ressenti les malheurs publics ou les douleurs des particuliers dont il avait à paraître touché. Mais cette opinion est démentie par toute la carrière de l'homme et par des parties de l'œuvre poétique où se font entendre des accents plus réellement émus même que l'art n'a coutume d'en admettre. Car il ne faut pas oublier que, de même que l'art est toujours un jeu, un jeu d'ordre supérieur, allant au beau et au sublime au lieu d'amusement, de même l'artiste, celui de la parole, éminemment, que ce soit sur la scène ou hors de la scène, est, sur le point capital, assimilable à l'acteur. Il est dans la nature des choses, et c'est d'ailleurs une véritable exigence professionnelle, que l'émotion de l'acteur ne soit pas semblable à celle de l'intéressé direct dans les événements de la vie. Victor Hugo faisait acte de *poète public*, quand il parlait ou écrivait à la demande d'une occasion ou d'un parti. Il était donc juste, et il ne se pouvait autrement, que ses

actes et paroles fussent en grande partie ceux d'un poète et d'un *acteur*. Si cependant quelqu'un voulait conclure de là que la vraie place d'un tel homme n'était pas dans une assemblée délibérante, nous n'y contredirions pas. Et là n'est pas davantage la place d'un philosophe. Nous partageons en ceci — pour des raisons bien différentes des leurs — la manière de voir des hommes « pratiques » qui méprisent la poésie et la philosophie.

CHAPITRE XIII

La révolution du rythme poétique.

La spontanéité du génie, aidée d'un fond de mépris pour les règles mêmes qu'il s'était d'abord promis de respecter [1], conduisit Victor Hugo — encore ne fut-ce bien pleinement qu'après vingt ans d'exercice de l'art de la versification — à des inventions rythmiques autrefois manquées par les poètes de la pléiade, et dont leurs successeurs des XVIIe et XVIIIe siècles s'étaient écartés systématiquement. Les érudits du XVIe, instruits par la

1. « S'il est utile et parfois nécessaire de rajeunir quelques tournures usées, de renouveler quelques vieilles expressions, et peut-être d'essayer encore d'embellir notre versification par la *plénitude du mètre* et la pureté de la rime, on ne saurait trop répéter que là doit s'arrêter l'esprit de perfectionnement. Toute innovation contraire à la *nature de notre prosodie* et au génie de notre langue doit être signalée comme un attentat aux premiers principes du goût. » (Préf. de 1824.)

comparaison des langues, s'étaient bien gardés de se prononcer absolument sur l'absence de l'accent tonique dans le français. Cette opinion vraiment étonnante de l'effacement, en ce cas unique, d'un caractère essentiel de toutes les langues anciennes et modernes, ne laissa point de passer pour chose jugée, chez les grammairiens et les prosodistes des deux siècles suivants. Les poètes, dont l'attention n'était appelée sur le rôle de cet accent dans le vers, ni par la rudimentaire versification des rimeurs du moyen âge, ni par une idée générale de ce que pouvait être ou non une métrique des langues néo-latines, comparées au grec et au latin, auraient cependant voulu, avant l'espèce de législation dont Malherbe fut l'auteur, élever leur art au-dessus d'une routine bornée à quelques règles grossières. Plusieurs cherchèrent, pour la construction du vers français, quelque disposition fixe et régulière de douze syllabes, analogue à celle des six pieds de l'hexamètre latin. Mais ils firent fausse route en essayant de porter l'imitation sur les différences *de quantité* des syllabes, différences que le français n'a de fixes qu'en petit nombre, et tout à fait insuffisantes pour devenir le fondement d'une métrique. Cette méprise, qui devait se renouveler deux siècles encore après, tenait certainement à

la prolongation de la même erreur sur la nature de l'accent tonique et sur son importance en poésie.

Un compte net de douze, une suspension de la voix, ou repos, à la sixième syllabe, afin sans doute que l'existence du nombre fût bien sentie, c'était tout pour la métrique du grand vers; car les questions de rime, ou d'élision, d'hiatus, et autres plus légères n'appartiennent pas, à vrai dire, à la prosodie. Avec cette manière de voir si simple, avec l'habitude de prendre l'hémistiche en bloc, sans aucune considération d'accent intérieur assez marquée pour y faire sentir une mesure en le subdivisant lui-même, et y introduisant des cadences variées suivant la place de cet accent, la sévérité de Malherbe, les critiques qu'il adressait aux mauvais observateurs de la césure se comprennent facilement. Des vers comme ceux-ci, qu'il reprenait chez Desportes :

Car, outre le tourment coutumier que j'endure,

ou :

Il me fait assez voir d'autres faits admirables,

ou :

Mais celui qui voulait pousser ton nom aux cieux,

de tels vers, quoiqu'on s'en soit contenté souvent et de tout temps, particulièrement pour la comé-

die, ne se remarquent pas autrement que comme séparés de douze en douze syllabes par des rimes, et ne se distinguent que par là de la prose la plus commune. Ces vers des *Plaideurs* de Racine, et tant d'autres semblables, là et ailleurs :

> Il m'avait fait venir d'Amiens pour être suisse,
>
> Tous ces Normands voulaient se divertir de nous,

n'ont ni repos sur la sixième syllabe, ni accent tonique sur aucune des syllabes du vers, qui soit assez fort pour marquer une division rythmique. Mais si l'exigence malherbienne de la césure médiane s'appliquait à tels autres vers de la même comédie, par exemple :

> Vite un flambeau! j'entends mon père dans la rue,

ou :

> L'argent ne nous vient pas si vite que l'on pense,

ou :

> Des chicaneurs viendront nous manger jusqu'à l'âme,

elle porterait à faux selon notre sentiment actuel, en ce qu'ils ont leur mesure et leurs cadences marquées par des accents forts sur d'autres syllabes que la sixième, et se contentent fort bien sur celle-ci d'un accent tonique ordinaire qui ne coïncide point avec un repos de la voix. Ce repos ou légère suspension du sens a été con-

fondu à tort, dans l'école de Malherbe et de Boileau, avec l'accent rythmique; ou, pour parler plus exactement, on a mis à la place de cet accent, dont on n'avait pas l'idée claire, ce point d'arrêt de la récitation, qui n'engendre que monotonie quand il est observé, et qui peut fort bien être suppléé pour le sentiment de la mesure. On aurait pu remarquer cependant, sans sortir de la forme binaire qu'on exigeait du vers, que cette forme était tout aussi saillante pour de certains vers où le sens n'admet point de suspension que pour d'autres où la phrase s'ouvre à une incidente après la sixième syllabe. Si, par exemple, le premier hémistiche est un adverbe en *ment* : « Compendieusement énoncer, expliquer », la coupe n'est pas moins forte pour l'oreille, malgré l'étroit lien grammatical de l'adverbe et du verbe, que dans le vers précédent du discours de l'Intimé : « Je vais, sans rien omettre et sans prévariquer », où le complément de *je vais* reste suspendu après le premier hémistiche. Un nom propre de six syllabes donnera un accent rythmique aussi marqué, pourvu que sa syllabe finale soit fortement accentuée, si elle est suivie d'un hémistiche gouverné directement, que dans le cas où c'est une proposition incidente qui suit. « Nabuchodonosor était roi d'Assyrie » fait exac-

tement le même vers, pour l'oreille, que « Nabuchodonosor, ancien roi d'Assyrie ».

Mais cette forme binaire elle-même est-elle bien la forme ordinaire ou la plus caractéristique du vers de douze syllabes? Trois observations pouvaient se réunir pour rendre ce point plus que douteux, si l'habitude et la prévention ne s'étaient pas opposées à ce qu'on envisageât dans le *nombre* de ce vers quelque chose de plus que *douze divisé par deux*. Premièrement, il était facile de remarquer que certains vers étaient plats, prosaïques et d'un nombre indistinct, quoique le compte y fût, et aussi la division à la bonne place. Pourquoi cette inégalité dans une égale obéissance à la règle? D'où vient que des alexandrins comme ceux de cette strophe — je les prends à dessein dans la pièce la plus renommée de Malherbe :

Non qu'il ne me soit grief que la tombe possède
Ce qui me fut si cher;
Mais, en un accident qui n'a point de remède,
Il n'en faut point chercher,

ressemblent moins à des vers (à n'y considérer que la forme, car c'est de cela seulement qu'il s'agit) que d'autres, tels que :

Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin,

ou :

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles;
On a beau la prier,

ou, en un mot, presque tous les grands vers de la même pièce [1]? On ne trouvera de réponse à cette question que dans la considération des accents toniques, qui, se trouvant à telle ou telle place dans l'intérieur d'un hémistiche, y peuvent prendre assez de valeur dans la récitation pour y introduire certaines cadences qui égalent et souvent surpassent en importance celle de la sixième syllabe.

Deuxièmement, si l'on réfléchit à la question psychologique de la perception des nombres par l'oreille, on se convaincra sans peine que, de même que le nombre *douze* devient sensible dans un vers, pour la division mentale qui s'en fait en deux parties égales, quand on observe la règle du repos à l'hémistiche, de même le sentiment du nombre *six* dans l'hémistiche exige une certaine division mentale pour se produire; et cette division, ce sont les accents toniques qui la rendent possible sans qu'on applique l'attention à les compter: et ce sont eux encore dont les dispositions variées établissent différentes cadences du vers, quand ils prêtent aux syllabes accentuées

1. *Consolation à du Perrier.*

un relief suffisant à marquer un rythme. Cet effet de l'accentuation, et non point les repos proprement dits de la voix, ou les suspensions du sens, ainsi qu'on le disait, est ce qui donne à la mesure de *six* syllabes le caractère auquel on peut reconnaître *un hémistiche*. Seulement, la condition est tellement facile à remplir, qu'elle se trouve l'être dans la prose la plus unie, à tous moments; et d'autre part il se rencontre, dans les vers, tels hémistiches qui ne se peuvent éviter, dans lesquels il entre trop de syllabes sans accent fort (quelquefois cinq, la sixième seule en ayant un) pour que le sentiment du nombre ressorte de la récitation, si ce n'est au moyen d'un certain appui de la voix, ou accentuation factice, apte à introduire une division dans le nombre que l'oreille ne saurait saisir en bloc. Cette division est naturellement celle de *six* en *trois et trois*, ou *deux et quatre*, ou *quatre et deux*, ou enfin *un et cinq* ou *cinq et un*. Mais, dans ces deux derniers cas, il n'est pas douteux que le nombre *cinq*, pour devenir appréciable à l'oreille, exige lui-même une décomposition plus ou moins inconsciente qui se fait par *trois et deux*, ou *deux et trois*, et qui doit être autant que possible facilitée par des accents toniques quoique sans valeur rythmique bien accusée.

Troisièmement, si l'on considère le fait, et si on se livre au moindre examen de la *nature* du vers alexandrin, chez Ronsard et chez tous ceux de son école, chez Régnier et Malherbe, chez Boileau, Racine, La Fontaine, Molière, Voltaire, on verra de suite que la division quaternaire de ce vers est, dans la majorité des cas, tout aussi saillante que la division binaire qui en est le composé, et que c'est à elle qu'est dû tout ce qu'il peut admettre de cadences variées chez ces poètes.

Les auteurs de traités de prosodie, venus tardivement, qui ont consenti à s'occuper de l'accent dans le vers français, n'ont pu que simplement constater ce fait de la division quaternaire, et noter ce qu'elle exige (comme si la règle avait précédé l'usage), et aussi ce qu'elle laisse libre, quand ils ont dit que le vers alexandrin avait deux accents nécessaires, celui de l'hémistiche et celui de la rime, et *deux autres dont la place varie*. Vouloir ensuite, comme l'un de ces auteurs, que ce vers ne puisse avoir ni plus de quatre accents, ni deux qui se suivent immédiatement [1], c'est légiférer fort arbitrairement et condamner des vers sans nombre de tous les poètes classiques, particulièrement dans la poésie dramatique, et partout

1. L. Quicherat, *Traité de versification française.*

d'ailleurs où les idées se pressent et se succèdent rapidement, ou s'opposent en forme brève et forte ; car alors les accents se multiplient, se suivent de près et forment tout autant de césures [1]. Malgré cette erreur, la règle des quatre accents se vérifie comme le cas le plus commun, et cela signifie, en d'autres termes, quand d'ailleurs l'un des quatre est placé à la sixième syllabe (césure médiane), que les douze syllabes se distribuent généralement en groupes formés par les diviseurs du nombre douze, autres que six, savoir, deux, trois et quatre, tellement disposés que chaque hémistiche contienne ou trois, pris deux fois, ou deux, suivi de quatre, ou quatre, suivi de deux. De là procèdent des types différents du vers classique ou quaternaire *le plus commun*, au nombre de neuf : quatre qui se forment du groupe 3-3 combiné avec 2-4 et 4-2; quatre autres où n'entrent que ces derniers, diversement combinés; un, enfin, dont le facteur 3 fournit à lui seul les quatre divisions. On sait que celui-ci, dont la

1. Exemples (rapportés ici seulement pour éclaircissement du cas en question, puisqu'il serait si aisé de les multiplier) : « *Titus* : Mais... *Bérénice* : Achevez. *Titus* : Hélas! *Bérénice* : Parlez. *Titus* : Rome... l'empire... » Autre, sans dialogue cette fois : « Titus pour mon malheur, vint, vous vit, et vous plut » (Racine, *Bérénice*, v. 194 et 623). Ces vers ont, l'un, six, et l'autre cinq accents forts.

symétrie et l'uniformité sont parfaites, est remarquablement multiplié chez les poètes les plus cités pour l'harmonie de leurs vers, toutefois sujette à tomber dans la monotonie.

Arrivons à des variétés moins communes du vers classique, et à ses anomalies, car il en a, que les formes rythmiques multipliées par Victor Hugo n'ont fait que tirer de l'exception et mettre en relief et en honneur, quoique assurément ce ne soit pas en lisant Racine qu'il s'y est vu conduit. Ces explications étaient nécessaires pour prendre une idée théorique du sujet : théorique et, par conséquent, historique, puisqu'en telle matière les règles ne précèdent jamais l'usage, mais se dégagent d'un développement spontané.

En prenant la peine, qui n'est ni bien grande ni sans mélange d'agréables remarques, d'étudier les vers de Racine au point de vue du rythme, nous avons trouvé que, dans les trois ou quatre cents vers dont se compose le rôle de Phèdre, de la pièce de ce nom, environ 90 0/0 sont franchement quaternaires : la plupart formés des diviseurs 2, 4 et 3, le diviseur 3 très dominant ; et quelques-uns dont la cadence a lieu entre deux parties, 1 et 5, répétées dans chaque hémistiche. Des 10 0/0 qui restent, la moitié peut-être ont encore une division binaire parfaitement

accusée, mais les accents toniques de l'intérieur de chaque hémistiche, ou de l'un d'eux seulement, ne prennent pas alors de valeur rythmique assez marquée; on pourrait les appeler des binaires simples, comme, par exemple, celui-ci :

> Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur;

ou bien :

> Tu me haïssais plus; je ne t'aimais pas moins.

Ils ne laissent pas d'être souvent de très beaux vers, et dont le caractère de plénitude se prête à des effets particuliers. Il en est même qui sont tout d'une venue, et ne souffrent aucun point d'arrêt à l'hémistiche, encore bien que la césure y demeure matériellement possible, grâce à la présence d'un faible accent tonique. Somme toute, on peut compter 5 ou 6 0/0 de vers qui sont de véritables anomalies dans le système classique, en ce que toute récitation qui s'attache au sens exclusivement doit leur donner une forme autre que binaire ou quaternaire, et décidément ternaire en quelques cas. Il y en aurait plus que cela, si on prenait tous ceux qui ont de forts accents à d'autres endroits qu'à l'hémistiche, et n'en ont là qu'un faible pour satisfaire à la règle. Exemples :

Hélas! je ne t'ai pu parler que de toi-même;...
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante;...
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi...

Mais les vers de ce genre sont eux-mêmes de deux sortes : les uns, comme ce dernier, de tout temps remarqué, manifestent un rythme frappant qui n'est pas celui du vieil alexandrin le mieux réussi; d'autres, dont il y a des cas nombreux dans la comédie des *Plaideurs*, se prêtent plus ou moins au sentiment de rythmes nouveaux, et passaient dans l'ancienne école pour des licences pardonnables au style comique :

Ma foi, j'étais un franc portier de comédie...
Crois-tu qu'un juge n'ait qu'à faire bonne chère?...
Diantre! l'amour vous tient au cœur de bon matin...
Qui va là? Peut-on voir monsieur? Non. Pourrait-on
Dire un mot à monsieur son secrétaire? Non.

Il va sans dire que ces vers anormaux sont assez communs aussi chez Molière; mais Racine seul paraît avoir pressenti les formes rythmiques possibles pour l'alexandrin, en dehors de la convention établie, quoique Molière ait prouvé, comme La Fontaine, en maniant le vers libre (*Amphitryon*, *Psyché*), que le sentiment du rythme était vif et juste chez lui. Il en est de même de Corneille, dont les vers libres, dans *Psyché*, sont

pleins de grâce et d'harmonie. Mais dès que ces poètes s'attelaient au char solennel du grand vers, il semble que le sentiment pénible de la règle violée arrêtât leur élan quand ils réussissaient mal à marquer l'une des coupes harmonieuses qu'elle permet, et qu'ils n'osassent pas en affirmer d'autres.

C'est sur leurs vers échappant à ces coupes réglementaires, ou les marquant mal, en marquant mal certaines autres aussi, que cependant ils indiquent, et parfois atteignent, c'est sur eux que porte l'invention rythmique dont Victor Hugo est l'auteur. En deux mots, elle consiste à placer au milieu du vers, en dépit de la césure classique, un groupe de quatre, de cinq ou de six syllabes, détaché des deux groupes extrêmes par des accents plus forts que ceux de cette césure, et qui par là donnent le rythme spécial d'un vers à constitution ternaire, et non plus quaternaire ou binaire.

Lorsque ces groupes extrêmes du vers sont fournis tous deux par le diviseur 4, on obtient le type ternaire 4×3 qui fait le pendant du quaternaire parfait 3×4 de l'alexandrin classique. Tels sont dans Racine, très exceptionnellement, des vers comme ceux-ci :

Qu'ai-je trouvé? — Je vois la mort — peinte en vos yeux;

ou cet autre :

Toujours punir, — toujours trembler — dans vos projets;

ou encore :

Non, je ne puis, — tu vois mon trou — ble et ma faiblesse[1];

et chez Victor Hugo :

C'est l'Allema — gne, c'est l'Espa — gne, c'est la Flandre;

ou :

J'ai vu le jour, — j'ai vu la foi, — j'ai vu l'honneur...

ou :

D'où vient qu'on naît, — d'où vient qu'on meurt, — d'où [vient qu'on souffre?]

Les vers de cette forme, quand on fait attention à ne point marquer, dans la récitation, des césures à l'hémistiche, que le sens ne comporte pas, sont beaucoup plus multipliés chez Victor Hugo qu'on ne le croirait de prime abord, et ils comportent, par leurs tournures diverses, si ce n'est des variétés aussi définies que le vers classique parfait, au moins un assez grand nombre de modifications pour ne pas tomber dans la monotonie qui semblerait s'attacher au rythme

1. *Bérénice*, v. 1385; *Britannicus*, v. 1353; *Athalie*, v. 435.

des précédents. On en peut juger par ces exemples à coupures moins tranchées :

Son œil lascif — errait la nuit — comme une flamme.
La grande mort, — posant son ri — re sur leurs bouches...
Est-ce ton corps — qui fait ta joie — et qui t'est cher?
Car tous les hom — mes sont les fils — du même père.
Un arbre est là — dressant ses bran — ches hérissées.
Ayez pitié, — voyez des â — mes dans les choses.

Mais d'autres vers ternaires, plus nombreux dans leur ensemble, ajoutent à la diversité des formes. Si le diviseur 6, qui formait l'hémistiche du vers classique, est porté au milieu (n'étant lui-même intérieurement divisé que par un ou plusieurs accents indispensables pour donner le sentiment du nombre, mais trop faibles pour marquer un rythme), on a pour constituer les deux groupes extrêmes du vers ternaire, ou le diviseur 3 répété (la forme 3-6-3), ou les diviseurs 2 et 4, soit en cet ordre même, soit dans l'ordre inverse (les formes 2-6-4 et 4-6-2). De là des types nouveaux dont certains se rencontrent déjà dans Racine. Exemples :

J'ai fait plus, — je n'ai rien de secret — à tes yeux;

ou bien :

Et des cri — mes peut-être inconnus — aux enfers;

et encore :

Ses malheurs — n'avaient point abattu — sa fierté.
Aricie — a trouvé le chemin — de son cœur.

Autres :

Jamais — je ne me suis senti — plus amoureux.
Au moins — en terminant ma vie — et mon supplice...
Et moi — je lui tendais les mains — pour l'embrasser.
Vous seule — avez poussé les coups. — Tais-toi, perfide [1].

Mais ces formes, rares et comme involontaires chez Racine, se multiplient chez Victor Hugo, et adressent à l'oreille l'appel le plus évident pour être saisies en leur propre rythme sans le moindre égard à la césure réglementaire, qui ne doit plus se sentir dans la récitation. Des exemples choisis parmi les meilleurs ne seront pas de trop ici :

Il dormait; — il dormait confiant — et tranquille.
Immobi — le, ouvrant l'œil à moitié — sous ses voiles.
Fais-toi bel — le; un seigneur va venir; — il est bon.
Ceux qui vi — vent, ce sont ceux qui lut — tent, ce sont...

1. *Bérénice*, v. 425 et 1457; *Phèdre*, v. 1224 et 1284; *Mithridate*, v. 1503; *Athalie*, v. 493 et 502; *Andromaque*, v. 1533. Les quatre derniers cas sont tous de la forme 2-6-4. Ceux de la forme 4-6-2 doivent être plus rares, et il ne m'en vient pas d'exemples dans les tragédies. Une forte césure à la quatrième syllabe a dû être évitée dans les cas où la césure réglementaire à la sixième était déjà si affaiblie et presque nulle. En voici pourtant un exemple frappant dans les *Plaideurs* : « Tous ces Normands — voulaient se divertir de nous. »

S'étreint — comme un oiseau se po — se; tout se tait.
Vêtu — de probité candi — de et de lin blanc.
Et que, — rictus ouvert au vent, — tête éblouie...
Montait — jusqu'au rocher sacré — de l'idéal.

Pour se baigner — au flot d'un ruisseau clair, — Psyché...
Oui, j'aurais dû — vous tordre entre mes ser — res, tous.
Et par instants, — à mots entrecoupés, — sa bouche...
Léviathan, — c'est là tout le passé : — grandeur,
Horreur...

Dans les cas précédents, un diviseur du vers, soit 4, soit 6, l'ancien hémistiche lui-même, est porté de l'extrémité au centre, et ne laisse au milieu qu'un faible accent, au lieu d'une formelle césure. Dans les cas suivants, ce ne sera plus l'une des parties aliquotes, mais le groupe de cinq syllabes, somme de deux de ces parties qui occupera la place dévolue tout à l'heure au groupe de six; et les diviseurs 3 et 4 formeront alors les ailes du vers, tantôt l'un, tantôt l'autre, au commencement et à la fin. Racine ne manque pas d'exemples de ces belles formes, parfois assez nettement accusées

Quel plaisir — de venger moi-mê — me mon injure!
Que mon cœur — démentait ma bou — che à tous moments.
Goûte-t-il — des plaisirs tranquil — les et parfaits?
Est-ce à vous — de prêter l'oreil — le à leurs discours?

Attendiez-vous, — pour faire un aveu — si funeste...
De tous ces noms — que suit le respect — et la crainte...
J'avais tantôt, — rempli d'amertu — me et de fiel...
Tous vos moments — sont-ils dévoués — à l'empire? [1]

Mais la forme se dessine de toute autre façon dans les vers similaires de Victor Hugo :

Les pieds nus, — le regard obscur, — l'air effrayant.
Dieu m'excep — te. Il finit à moi. — Je suis sa borne.
Sous ton crâ — ne, cerveau muré, — ne sens-tu pas?
Pense-t-il — à donner à boi — re à mon cheval?
Le tonner — re, ce coup de clo — che de la nuit.
Il rassem — ble sa force étein — te, et, roidissant...

Si l'un de vous — bravant Durandal — à mon poing...
On croit enten — dre un dieu de l'abî — me marcher.
Gonflé d'humeurs — couvert d'une peau — qui se ride.
Puis une fem — me, avec une fleur — au corset.
Roland l'esqui — ve et dit au géant : — « Bête brute! »
Toute sa ra — ge éclate en ce cri : — C'est un vieux.

Après ces explications, déjà trop longues peut-être, il serait superflu de montrer comment des groupes de syllabes au-dessus de cinq, s'ils sont subdivisés par des accents suffisants, qui toutefois ne prennent pas une valeur rythmique, peuvent, en se plaçant au milieu du vers, former des

1. *Andromaque*, v. 1261, 1548, 1443; *Britannicus*, v. 1434; *Mithridate*, v. 1303; *Bérénice*, v. 572 et 579; *Athalie*, v. 877.

cadences analogues aux précédentes, et donner de beaux vers ternaires dont les groupes *deux et trois*, par exemple, ou *deux et deux*, *un et trois*, etc., forment les extrémités. En général, à l'inverse des cas où la pensée et les mots introduisent des coupures fréquentes [1] et pour lesquels la césure à l'hémistiche se perd dans le nombre des autres césures, il y en a où la cadence reste longtemps suspendue, soit en avant, soit en arrière de cette césure, où elle ne s'arrête pas. Exemples :

Frap — pe. Ou si tu le crois indi — gne de tes coups...
Tout mort qu'il est, — Thésée est présent à vos yeux.
Je suis encor — malgré tes infidélités...
Que ne le laissons-nous périr? — Mais le voici [2].

1. Par exemple, ce vers de Molière (*Amphitryon*, v. 171) :

Jour et nuit, grêle, vent, péril, chaleur, froidure.

Mais observons qu'un vers peut être tout formé de monosyllabes, et contenir, par suite, un assez grand nombre d'accents toniques, comme cet autre de Molière, dans *Psyché* (v. 453) :

Trop que deux cœurs pour moi, trop peu qu'un cœur pour vous,

et ne pas laisser d'être de forme classique avec quatre bons accents rythmiques, aussi bien que le vers si connu de Racine :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

2. *Phèdre*, v. 632, 707; *Andromaque*, v. 1359; *Bajazet*, v. 1468.

Ces vers remplacent la césure classique, qu'en réalité ils effacent, par une ou par deux autres césures diversement placées. Si celles-ci manquent ou sont trop faibles, la forme du vers tend à se perdre. C'est un écueil auquel on est moins exposé quand on ne compte pas sur la vieille césure réglementaire, comme si on la conservait, tandis qu'on la supprime. Aussi trouve-t-on chez Victor Hugo, ou depuis lui, un bien plus grand nombre de vers qu'on n'en peut signaler chez les classiques, de ceux qui offrent de très belles cadences avec un groupe compact de syllabes supérieur à six, au milieu du vers. Exemples :

Je vois, — mais c'est déjà posséder tout — que voir.
Deux vier — ges, la justice et la pudeur, — vendues.
Toi — que leurs majestés les vermi — nes dévorent...
Gra — ve, il ne faisait plus à person — ne un reproche.
L'Èt — re parlant du haut du firmament — suprême...

Après tant de détails techniques, il sera bon de citer un fragment de poème où tous les genres de beautés que comportent les nouvelles coupes si variées du grand vers se trouvent réunis. Prenons-le dans le *Petit roi de Galice*, à l'endroit où les dix infants d'Asturie, conjurés pour cloîtrer le petit roi leur neveu, proposent à Roland, pair de France, que le hasard met sur leur chemin,

un marché pour qu'il les laisse achever leur crime [1].

« Nous allons vous signer ici votre patente; C'est dit. — Avez-vous fait ce rêve? dit Roland. Et présentant au roi son beau dextrier blanc : « Tiens, roi, pars au galop, hâte-toi, cours, regagne Ta ville, et saute au fleuve, et passe la montagne. Va! » L'enfant-roi bondit en selle éperdument, Et le voilà qui fuit sous le clair firmament, A travers monts et vaux, pâle, à bride abattue. « Çà, le premier qui monte à cheval, je le tue », Dit Roland. Les infants se regardaient entre eux, Stupéfaits. Et Roland : « Il serait désastreux Qu'un de vous poursuivît cette proie échappée : Je ferais deux morceaux de lui d'un coup d'épée, Comme le Duéro coupe Léon en deux. »

Le récit du combat est long : n'en prenons que les traits où le mouvement rythmique est le plus remarquable, puisque c'est de rythme qu'il s'agit.

« Don Froïla, caressant l'encolure De son large cheval au mufle de taureau, Crie : « Allons! —

1. On fait ici, pour un passage célèbre de la *Légende des siècles*, l'essai d'abandonner la disposition accoutumée de l'écriture des vers, afin que le lecteur puisse se rendre compte de l'effet des rythmes nouveaux quand ils ne sont pas soutenus (ou contrariés) par la coupe matérielle des vers régulièrement alignés. Il sort de là, si je ne me trompe, une illustration particulière de la métrique de Victor Hugo.

Pas un pas de plus, Caballero! » Dit Roland. Et l'infant répond d'un coup de lance; Roland, atteint, chancelle, et Froïla s'élance; Mais Durandal se dresse, et jette Froïla Sur Pacheco, dont l'âme en ce moment hurla. Froïla tombe, étreint par l'angoisse dernière; Son casque, dont l'épée a brisé la charnière, S'ouvre et montre sa bouche où l'écume apparaît. Bave épaisse et sanglante! Ainsi dans la forêt, La sève, en mai, gonflant les aubépines blanches, S'enfle et sort en salive à la pointe des branches...

« Comme sur ses deux pieds de devant l'ours s'abat, Après s'être dressé pour étreindre le pâtre, Ainsi Rostabat tombe; et sur son cou d'albâtre, Laïs nue avait moins d'escarboucles luisant Que ces fauves rochers n'ont de flaques de sang. Il tombe : la bruyère écrasée est remplie De cette monstrueuse et vaste panoplie; Relevée en tombant, sa chemise d'acier Laisse nu son poitrail de prince carnassier, Cadavre au ventre horrible, aux hideuses mamelles, Et l'on voit le dessous de ses noires semelles.

« Les sept princes vivants regardaient les trois morts.

« Et pendant ce temps-là, lâchant rênes et mors, Le pauvre enfant sauvé fuyait vers Compostelle...

« Le Meurtre sur les morts jette les morts, et rit. Durandal flamboyant semble un sinistre esprit; Elle va, vient, remonte et tombe, se relève, S'abat, et fait la fète effrayante du glaive : Sous son éclair, les bras, les cœurs, les yeux, les fronts Tremblent, et les hardis, nivelés aux poltrons, Se courbent; et l'épée éclatante et fidèle Donne des coups d'estoc qui semblent des coups d'aile; Et sur le héros, tous ensemble, le truand, Le prince, furieux, s'acharnent, se ruant, Frappant, parant, jappant, hurlant, criant : Mainforte! Roland est-il blessé? Peut-être. Mais qu'importe? Il lutte. La blessure est l'altière faveur Que fait la guerre au brave illustre, au preux sauveur. Et la chair de Roland, mieux que l'acier trempée, Ne craint pas ce baiser farouche de l'épée...

« Et là-bas, sans qu'il fût besoin de l'éperon, Le cheval galopait toujours à perdre haleine; Il passait la rivière, il franchissait la plaine, Il volait; par moments, frémissant et ravi, L'enfant se retournait, tremblant d'être suivi Et de voir, des hauteurs du monstrueux repaire, Descendre quelque frère horrible de son père.

« Comme le soir tombait, Compostelle apparut. Le cheval traversa le pont de granit brut Dont saint Jacque a posé les premières assises. Les

bons clochers sortaient des brumes indécises; Et l'orphelin revit son paradis natal... »

L'enfant descend de cheval et prie devant le crucifix, à la porte de la ville : « Vous m'avez envoyé ce paladin de France, Seigneur, et vous m'avez montré la différence Entre les hommes bons et les hommes méchants. J'avais peut-être en moi bien de mauvais penchants, J'eusse plus tard peut-être été moi-même infâme; Mais en sauvant la vie, ô Dieu, vous sauvez l'âme; Vous m'êtes apparu dans cet homme, Seigneur; J'ai vu le jour, j'ai vu la foi, j'ai vu l'honneur, Et j'ai compris qu'il faut qu'un prince compatisse Au malheur, c'est-à-dire, ô Père! à la justice. O Madame Marie! ô Jésus! à genoux Devant le crucifix où vous saignez pour nous, Je jure de garder ce souvenir, et d'être Doux au faible, loyal au bon, terrible au traître, Et juste et secourable à jamais, écolier De ce qu'a fait pour moi ce vaillant chevalier. Et j'en prends à témoin vos saintes auréoles.

« Le cheval de Roland entendit ces paroles, Leva la tête et dit à l'enfant : « C'est bien, roi ».

« L'orphelin remonta sur le blanc palefroi, Et rentra dans sa ville au son joyeux des cloches. »

La qualité la plus caractéristique de ces vers est peut-être le mouvement, et elle est due à la

disposition des césures, qui, tantôt régulières, symétriques, tantôt plus espacées ou plus multipliées et précipitées, permettent les ralentissements et les envolées du vers. Il est manifeste que la subordination et l'effacement plus ou moins fréquent de la césure médiane est pour cela nécessaire. Victor Hugo a été particulièrement sensible à cette sorte d'effet d'enlèvement que le vers, tel qu'il l'écrit, est capable de produire. Il définit ainsi le vers, comparé à la prose :

> Tout autant que le vers, certes, la prose a droit
> A la juste cadence, au rythme divin; soit;
> Pourvu que, sans singer le mètre, la cadence
> S'y cache, et que le rythme austère s'y condense.
> La prose en vain essaie un essor assommant.
> Le vers s'envole au ciel tout naturellement;
> Il monte, il est le vers; je ne sais quoi de frêle
> Et d'éternel, qui chante et plane et bat de l'aile [1].

Ce que Victor Hugo entend, par la *condensation du rythme* dans la prose, en ce beau passage d'une courte pièce où il blâme le genre de la prose dite poétique, c'est vraisemblablement l'allure de son propre style de prosateur, à fortes et fréquentes coupures inégales; c'est que le nombre ne s'y fait pas sentir par des symétries et des repetitions, bien qu'il y ait toujours du

1. *Les quatre vents de l'esprit*, I, 14.

nombre. Et la *cadence cachée* signifie la même chose : c'est-à-dire l'absence de toute forme nombreuse et périodique de la phrase, quoique chaque phrase se marque nécessairement par quelque cadence qui la distingue de celle qui la suit, et la rend plus ou moins vive et tranchante, d'accord avec le sens.

La forme de poésie la plus opposée à la prose, sous le rapport de la cadence, est un genre de strophe, le plus beau de tous, et qui avait déjà fourni à Malherbe des effets auxquels on peut croire qu'il a dû une grande part de sa réputation. Nous voulons parler de cette alternance régulière, avec des rimes croisées, d'un ou de plusieurs grands vers avec un vers de six ou de huit syllabes, ce dernier formant une chute attendue où le mouvement de la parole et celui de la pensée s'unissent et s'arrêtent sur une image. C'est à cette strophe, et non à telles autres de celles que le dilettantisme des poètes de la pléiade a pu s'ingénier à créer et à varier, que Victor Hugo pensait, et c'est d'elle qu'il exprimait le caractère en beaux vers enthousiastes dans les *Feuilles d'automne* :

Si ma tête, fournaise où mon esprit s'allume,
Jette le vers d'airain qui bouillonne et qui fume
Dans le rythme profond, moule mystérieux
D'où sort la strophe ouvrant ses ailes dans les cieux;

C'est que l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie,
L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie
Tout souffle, tout rayon ou propice ou fatal,
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore [1].

Le vers d'airain est le vers d'un seul jet, dont le rythme intérieur n'admet aucune forte césure; et la strophe qui sort du moule et prend son vol est le produit de ces élans et de ces retombées des grands et des petits vers entre lesquels se placent les plus forts accents. Il y a là un effet continu et régulier qui fait éclater périodiquement une image, et se prête à symboliser la force ou le sublime. La versification tout unie ne permet rien de semblable qu'au moyen des rejets, mais alors accidentels, auxquels ne se joint pas l'effet de la répétition et de l'attente, et qui deviendraient fatigants s'ils étaient à la fois fréquents et irrégulièrement distribués. Aussi, tandis que Victor Hugo a tendu de bonne heure, au moins en dehors des *Chansons* ou de ce qui y ressemble, à abandonner la recherche des strophes variées ou compliquées, et des rythmes nouveaux obtenus par la combinaison de vers de différentes mesures, il a continué à témoigner sa prédilection pour des strophes de la forme de celles dont nous parlons, jusque dans

1. *Les Feuilles d'automne : Ce siècle avait deux ans...*

les ouvrages d'une époque avancée de sa vie, dans lesquels il était parvenu à tirer de l'emploi de plus en plus constant du grand vers les effets de rythme les plus variés, qui semblaient devoir suffire à tout. Car il importe de remarquer que son talent rythmique s'est conservé sans aucun affaiblissement dans les poèmes de la seconde série de la *Légende des siècles*, et même dans ceux qui ont suivi, alors que son génie poétique achevait de perdre la mesure à d'autres égards, et se brouillait décidément avec le beau, ne trouvant plus rien de trop extravagant pour être offert à l'imagination. Les strophes de l'*Hymne* : *La terre*, dans cette seconde série de la *Légende* (publiée en 1877), sont aussi belles de forme, aussi bien faites pour donner par leurs cadences appropriées aux images le sentiment du sublime, que celles de la première série (1859), intitulées *Vingtième siècle*, les plus admirables peut-être qu'il ait écrites. Et, dans le dernier volume encore de la *Légende* (1883), il serait facile de citer des strophes, ainsi que des couplets de grands vers, où se retrouvent les mérites habituels du poète quand on ne considère en lui que l'ouvrier, comme aussi beaucoup d'images grandioses qui ne pèchent pas toujours par excès d' « énormité ». Mais, pour nous en tenir au second de ces recueils, des pièces

telles que *Tout le passé et tout l'avenir*, ou l'*Epopée du ver* [1], dans lesquelles l'étrange et l'énorme atteignent des proportions inouïes, sont, au point de vue du rythme, parfaites, et pleines de vers d'une grande facture, dont les cadences rendraient merveilleusement les sentiments que veut éveiller l'auteur, si d'autres causes, si, disons-le, le vice de l'idée en bien des cas et, à tout moment, la violence de l'effort qu'on veut exercer sur lui ne faisaient pas le lecteur se rebeller.

A part les effets propres à ces strophes, qu'il n'a point créées, mais qu'il a maniées d'une façon supérieure, le mérite de l'invention rythmique chez Victor Hugo est tout entier dans la construction nouvelle du grand vers, et non pas seulement ni précisément dans la liberté donnée à ses allures, mais dans la multiplicité des formes fixes et bien dessinées qu'il peut recevoir, avec des cadences que la règle ancienne condamnait et auxquelles il fallait accoutumer l'oreille. On a été longtemps à s'en rendre compte. La nature définitive des changements apportés à la prosodie n'a pas été comprise par les critiques qui en ont recherché l'origine, et notamment par Sainte-Beuve, que sa qualité de poète, et auteur à son

1. *La Légende des siècles*, 2e série, XI et XIX.

heure de très jolis vers, bien oubliés, aurait dû rendre plus perspicace.

« En secouant le joug des deux derniers siècles, écrivait Sainte-Beuve [1], la nouvelle école française a dû s'inquiéter de ce qui s'était fait auparavant, et chercher dans nos origines quelque chose de national à quoi se rattacher. A défaut de vieux monuments et de dates imposantes, il lui a fallu se contenter d'essais incomplets, rares, tombés dans le mépris ; elle n'a pas rougi de cette misère domestique, et a tiré de son chétif patrimoine tout le parti possible avec un tact et un goût qu'on ne saurait trop louer. André Chénier, de qui date la réforme, paraît avoir lu quelques-uns de nos anciens poètes [2] et avoir compris du premier coup que ce qu'il y avait d'original en eux, c'était l'instrument. En le reprenant sans façon, par droit d'héritage, il l'a dérouillé, retrempé et assoupli. Dès lors une nouvelle forme de vers a été créée, et ses successeurs ont été affranchis du moule étroit et symétrique de Malherbe et de Boileau. Depuis André Chénier, un autre perfectionnement a eu lieu. Toute sa réforme avait porté sur

1. *Tableau historique et critique de la poésie française au XVI[e] siècle,* édit. de 1843, in-18, p. 286.

2. « Je me suis arrêté depuis à l'opinion qu'il les a peu connus ; mais il a fait mieux, il les a retrouvés. » (*Note de Sainte-Beuve.*)

le vers pris isolément; il restait encore à en essayer les diverses combinaisons possibles et, sur les débris de la vieille « stance », à reconstruire la « strophe » d'après un plus large plan. Déjà Ronsard et ses amis avaient tenté beaucoup en ce point; mais leurs efforts n'avaient pas toujours réussi, ou bien Malherbe n'en avait pas assez tenu compte. L'honneur de recommencer et de poursuivre ce savant travail de mécanisme était réservé à Victor Hugo. Ce qu'André Chenier avait rénové et innové dans le vers, notre jeune contemporain l'a rénové et innové dans la strophe; il a été et il est harmoniste et architecte en poésie... L'on peut dire que, partie instinct, partie étude, l'école nouvelle en France a continué l'école du XVIe siècle sous le rapport de la facture et du rythme. »

Ces jugements sont erronés et inexplicables. La vérité est que, si l'on peut regretter des libertés et des grâces qu'avait la langue de Ronsard, et que la raideur de nos classiques a traitées durement, s'il faut reconnaître les mérites de la veine poétique de la Pléiade, un certain génie même, chez le chef et coryphée, les vers de ce dernier — les grands vers — ont communément les mêmes coupes réglementaires et la même allure monotone auxquelles Malherbe n'a reproché

à ces poètes d'avoir parfois manqué, que précisément parce que d'habitude ils s'y conformaient. Qu'on lise les *Discours*, les *Églogues*, les *Élégies*, les *Hymnes* de Ronsard, partout on trouvera des vers bien quaternaires, avec la césure médiane plus exactement observée qu'elle ne l'a été de Molière, par exemple; une versification, par conséquent, fort monotone, et les coupes exceptionnelles, — quand il s'en rencontre, — offrant un rythme moins distinct qu'elles ne font dans les vers anormaux que nous savons aujourd'hui remarquer chez Racine. La variété dans une harmonie parfaite est aussi grande, chez Racine, qu'elle pouvait le devenir à moins de répudier la règle de la césure uniforme, et beaucoup plus grande que chez Ronsard, et peut-être avec un plus grand nombre de vers, de ceux qu'une récitation non astreinte au repos du milieu peut faire sortir du constant mode quaternaire. La principale licence — il n'est ici question que de rythme — est celle des rejets ou enjambements; encore ne sont-ils pas très fréquents, et ils ne sont pas ordinairement tels qu'il en résulte un changement du mètre pour chaque vers pris à part.

C'est également à l'emploi des rejets, et non point à des coupes nouvelles, que la poésie d'André Chénier a dû ses beautés les plus citées.

Or ce sont là deux choses très distinctes. On n'a jamais regardé le fameux *Récit de Théramène* comme un modèle des innovations romantiques! Voici cependant des effets de rythme qui s'y trouvent, sans que la règle classique de la césure soit le moins du monde violée; seulement, certaines des césures sont plus fortes que la médiane, et elles sont placées aux premières syllabes des vers, et cela, parfois, sans aucun repos, si ce n'est factice, à la dernière syllabe du vers précédent :

Tout fuit; — et sans s'armer d'un courage inutile,...
Pousse au monstre, — et d'un trait lancé d'une main sûre,...
Se roule, — et leur présente une gueule enflammée;
Ils courent. — Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie;
Elle approche : — elle voit l'herbe rouge et fumante.

Ces effets sont du même genre que ceux de ces vers si curieusement travaillés de l'*Aveugle* de Chénier :

Le quadrupède *Hélops fuit*; l'agile Crantor,
Le bras levé, l'atteint; Eurynome l'arrête;
D'un érable noueux il va fendre sa tête,
Lorsque le fils d'Egée, invincible, *sanglant,*
L'aperçoit, à l'autel prend un chêne brûlant,
Sur sa croupe indomptée, *avec un cri terrible*,
S'élance, va saisir sa chevelure horrible,
L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte *avec effort*,
Crie, il y plonge ensemble et la flamme et la mort [1].

1. *Œuvres*, éd. de Gabriel de Chénier, t. I, p. 12.

Si l'on excepte une césure médiane, une seule : *Hélops fuit*, qui malgré la force de l'accent tonique sur la syllabe *lops*, paraît à peine suffisante pour la règle classique, tous les traits remarquables de ce passage sont ou des rejets, ou des coupes très dures qui, placées ailleurs qu'à la sixième ou à la douzième syllabe, après les mots : *fuit*, *l'aperçoit*, *s'élance*, *l'entraîne*, *crie*, annulent par le fait les césures médianes, tout en respectant la lettre de la règle. Mais ceci n'était pas défendu. Et maintenant, si l'on examine le résultat de cette recherche d'harmonie imitative, de ces rejets et de ces césures hors de place au point de vue du rythme classique de l'alexandrin, on trouvera que des rythmes nouveaux n'apparaissent pas clairement, et qu'aucune de ces formes que nous avons examinées, dont Racine a eu quelquefois le sentiment, et que Victor Hugo a vraiment créées, ne se dégage. Sans doute on peut regarder tel vers de ce genre comme ternaire, et non plus quaternaire, pour une bonne récitation; exemples pris du même poème : « *Pirithoüs — égorge Antimaque — et Pétrée* »; ou « *le jour — où nous avons reçu — le grand Homère* », et quelques autres; mais ils sont exceptionnels, tout comme chez Racine. On les trouve surtout dans quelques églogues de Chénier, partie très soignée, très

achevée de son œuvre, dont la masse entière : odes, élégies, poèmes, n'offre guère que les cadences accoutumées du vers, tout en se distinguant au surplus beaucoup par le naturel du sentiment, le charme de l'expression, un goût exquis de la poésie des Grecs, qu'il s'occupe continuellement à traduire, enfin par un emploi de l'antique mythologie, plus fin et moins banal que celui des poètes ses contemporains. Il a dû forcer son gracieux talent pour écrire les *Iambes*, dont quelques passages seuls sont d'une grande beauté. Lui-même, il a senti que la haine était l'inspiratrice de ses derniers chants :

— Sa langue est un fer chaud. Dans ses veines brûlées
Serpentent des fleuves de fiel.
— J'ai, douze ans, en secret, dans les doctes vallées,
Cueilli le poétique miel.
Je veux un jour ouvrir ma ruche tout entière.
Dans tous mes vers on pourra voir
Si ma muse naquit haineuse et meurtrière.

Les admirables strophes de la *Jeune captive* restent son chef-d'œuvre, et la plus grande partie de sa gloire, si vrai et touchant poète qu'il ait été, est faite de son échafaud et du crime de sa mort.

Il n'y avait aucune raison pour que Sainte-Beuve fît dater la réforme d'André Chénier, pas plus que pour qu'il la fît remonter à Ronsard : aucune, si

ce n'est qu'il n'avait point l'idée exacte de cette réforme, qui n'en est pas une, à proprement parler, mais qui est une introduction de rythmes nouveaux ajoutés aux anciens. Victor Hugo lui-même ne s'est pas d'abord rendu compte — et l'a-t-il fait jamais bien formellement? — de la vraie nature de son invention rythmique. Il a toujours été guidé et poussé par un instinct puissant; non pas tel, sans doute, qu'il ait pu lui être donné d'*inventer* les règles de la versification, comme semble le dire le « témoin de sa vie [1] », et comme on veut que Pascal se soit appris de lui-même à enchaîner des propositions géométriques. Apparemment il avait eu, c'était à l'âge de treize ans, l'occasion de voir des vers, et il lui arriva comme à beaucoup d'autres de sentir tout de suite ce que c'était, et de s'amuser à en faire. Les premiers des siens qui nous soient connus — il avait alors deux ans de plus — sont des vers ordinaires de ce temps, et très passables. Quand il lut André Chénier, deux ans encore après (en 1819), il reçut l'impression d'une poésie nouvelle; il remarqua beaucoup la flexibilité du style, la vivacité des tournures, et des expressions d'une *énergique trivialité dans la grandeur*. Il trouva à reprendre

1. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, § XXVIII.

des incorrections, des idées vagues et incohérentes, des coupes bizarres, une certaine barbarie, « la manie de mutiler la phrase et, pour ainsi dire, de la tailler à la grecque ». Les termes qui choquent, disait-il, si on les remplaçait par leurs équivalents latins, on aurait presque toujours de beaux vers [1]. En somme, les passages qu'il citait, singulièrement bien choisis, ce qui n'étonne pas, ne lui enseignaient, ni ceux-là, ni d'autres, de réelles nouveautés rythmiques; car la variété si bien remarquée des coupes s'y trouvait obtenue sans aucun dommage pour la césure obligatoire. Les coupes *bizarres* ne s'y trouvaient pas au détriment des coupes commandées, en sorte qu'on pouvait bien — on le peut surtout aujourd'hui — y reconnaître le besoin et le pressentiment des formes nouvelles du vers, mais non ces formes elles-mêmes.

Victor Hugo ne les apporta point dans ses *Odes et Ballades*. Dans ses préfaces, et, plus tard encore, à la date de celles des pièces de vers qu'il écrivit en réponse à des critiques, et qu'il ne publia que vingt ans après, mais qui sont de 1834, il ne réclamait que la liberté de l'art. Les préfaces,

1. Voyez *Littérature et philosophie mêlées, Journal des idées d'un jeune jacobite de 1819.*

nous l'avons vu, protestent du respect de l'auteur pour les règles, en matière de prosodie; il y est parlé du *génie créateur* de Boileau; le *mouvement lyrique* de l'ode au comte du Luc (J.-B. Rousseau) y est qualifié de *fort remarquable*. Les pièces de dix ans postérieures ne se rapportent, en fait d'innovations, qu'aux règles violées; le poète se vante simplement de n'en avoir cure :

L'alexandrin saisit la césure et la mord;
Comme le sanglier dans l'herbe et dans la sauge,
Au beau milieu du vers l'enjambement patauge...

Nous faisons basculer la balance hémistiche.
C'est vrai, maudissez-nous. Le vers qui, sur son front,
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse sautait sur la double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau
De la cage césure, et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine [1].

La question, maintenant si oubliée, des mots permis ou défendus à la poésie, occupait d'ailleurs la plus grande place dans cette brillante défense; mais triompher ainsi de la critique en opposant au volant à douze plumes des vers classiques l'alexandrin qui mord la césure, l'enjambement qui patauge, l'hémistiche qui bascule, ou même

1. *Les Contemplations*, I, 7 et 26.

l'oiseau qui prend son vol en un vers charmant, ce n'est pas encore dire que de nouvelles formes et une harmonie nouvelle s'ajoutent aux formes anciennes et en corrigent la monotonie, et qu'il y a, pour trouver des vers nouveaux, quelque chose de requis de l'oreille et de l'art du poète, quelque autre chose que des libertés à prendre et des règles à enfreindre. Or cela, Victor Hugo ne le disait pas, et je crois bien qu'il ne l'a jamais dit.

La *réforme*, ainsi que Sainte-Beuve l'appelle, cette réforme qui date d'André Chénier, dit-il, la trouvons-nous faite dans le drame de *Cromwell* écrit en 1827, huit ans après que Victor Hugo avait lu et admiré les vers de ce poète? Nullement, et pas même commencée. Ce drame, intéressant par la fameuse préface dont nous avons parlé, intéressant sous un tout autre rapport, par l'absurdité de sa conception, l'est encore par sa versification, quand on l'examine aujourd'hui froidement, et qu'on la compare avec celle des drames en vers qui suivirent à deux ans d'intervalle. Les contemporains, classiques et romantiques, furent mis en émoi par *un certain nombre* d'audaces voulues et systématiques : enjambements saillants, tournures comiques, grosses plaisanteries, noms bizarres, dates et chiffres mis en vers, chansons des fous; mais le fait est que les vers, pris

en eux-mêmes, sont presque tous jetés dans le moule classique, qu'un petit nombre d'entre eux se distinguent par des licences telles que celles de la comédie des *Plaideurs*, de Racine, et que ceux-là mêmes, le plus souvent, ne donnent point lieu par l'affaiblissement de l'hémistiche à des coupes particulières d'une harmonie bien déterminée. Il faut même dire que les enjambements, qui étaient alors la nouveauté la plus affectée et la plus remarquée, sont plutôt faits pour nuire au dégagement de ces formes nouvelles du vers que pour le favoriser.

C'est dans les *Orientales* (1828) que ces formes commencent à s'imposer à l'attention, non pas encore bien multipliées, mais par ceci surtout qu'un nombre notable de vers s'y montrent avec une césure médiane ou simplement ou à peine passable, au point de vue de ce que l'usage classique autorisait, qui deviennent des vers harmonieux et superbes, quand on les récite en s'attachant exclusivement et au sens et à l'accentuation des mots dans le mouvement de la phrase, sans tenir compte de l'ancien usage et des règles de Malherbe et de Boileau. Ce sont des vers comme ceux-ci [1] :

1. Nous soulignons en chaque vers le membre de phrase qui forme deux césures, en supprimant la médiane.

Grave et serein, *avec un éclair* dans les yeux;
Vaincu, chauve, *courbant son front* noir de nuages;
Son pied colossal *laisse une trace* éternelle;
Essaim doré *qui n'a qu'un jour* dans tous nos jours.

Ils se multiplient dans les premiers drames joués, dans *Marion Delorme*, et encore plus, grâce au feu du travail plus rapide, dans *Hernani* (1829-1830). Citons-en quelques spécimens; ils ne seront pas inutiles, tant de lecteurs encore à présent, et quelques poètes aussi, et non pas toujours sans talent, n'ayant qu'une idée imparfaite de ce que la réforme (toujours le mot de Sainte-Beuve) a comporté de plus que le déliement de la règle.

C'était charmant! *Un jour a tout perdu.* Chère âme!
Combien *m'avez-vous dit de fois* en mots de flamme...

Plutôt *que de ne pas dire* à cet homme honnête...

Plutôt *qu'être à ce point perfide*, ingrate et fausse,
J'eusse aimé mieux *creuser de mes ongles* ma fosse;

Et j'ai mérité *plus que haine* et que risée;

Eh bien! non! Non, *mon cœur se brise.* C'est horrible!

Celle que j'aime, *celle à qui reste* ma foi;

Ecoutez tous. A *l'heure où je suis*, cette terre...

Un édifice *avec deux hommes* au sommet;

Ils font et défont. *L'un délie* et l'autre coupe,
L'un est la vérité, *l'autre est la force.* Ils ont...

Mais, moi! *qui me fera grand?* Qui sera ma loi?

J'ai vu Sforce, *j'ai vu Borgia*, je vois Luther;

Il vous dira *qu'il est proscrit*, il vous dira...

Des bandits morts *il reste un chef.* Qui le recèle?

A partir de ce moment, on ne voit de progrès sensible, dans les innovations rythmiques, ni dans les trois recueils publiés de 1831 à 1840, ni dans *le Roi s'amuse*, le premier drame écrit après *Hernani*. C'est plutôt le contraire, et le fait est singulier. *Ruy Blas* et les *Burgraves*, grands chefs-d'œuvre de versification et de style (1838 et 1843), sont les œuvres dans lesquelles se poursuit le travail des rythmes nouveaux ; il faut ensuite aller jusqu'à la période de l'exil pour trouver cette sorte de création poursuivie dans les *Contemplations*, achevée dans la *Légende des siècles*.

Si donc il n'est pas croyable, ce que dit le « témoin de sa vie », que Victor Hugo ait appris seul à faire des vers, il est en revanche vrai qu'il a appris seul à faire des vers nouveaux, mais par longueur de temps, sans système, sans réflexion, pensant uniquement se donner des libertés avec le type ancien, qu'il savait d'ailleurs manier et varier d'une façon supérieure, et qu'il éprouvait le besoin de forcer à des beautés d'expression qui n'avaient pas été encore obtenues. Il multipliait inconsciemment des formes rares que le même sens exquis du nombre avait suggérées autrefois à Racine, mais dont le vrai caractère n'avait point été observé. Cette production rythmique spontanée de notre poète, si différente de tout ce qui

est licence ou anomalie, est d'autant plus remarquable, que bien peu d'entre ceux des poètes contemporains qu'on peut appeler ses disciples manient avec aisance les formes qu'il a créées, et que ceux qui se croient novateurs après lui, plus que lui, n'arrivent qu'à détruire le moule du vers, parce que l'oreille, chez eux, ne supplée pas à des règles toutes indistinctement rejetées.

Il y a un écueil aux rythmes créés sans réflexion, qui n'apportent pas avec eux des modes fixes et des règles, mais que leur auteur ne justifie qu'en alléguant sa liberté; c'est que, parmi les vers issus de la liberté sans limites des combinaisons, il s'en trouve naturellement qui, pour cause de rareté trop grande, défaut d'habitude du lecteur, ou mauvaise inspiration du poète, n'ont pas de *nombre* suffisamment appréciable. De là des vers *informes*. Il s'en rencontre de ce genre chez Victor Hugo, surtout dans ses derniers ouvrages, soit négligence, extrême laisser-aller de sa part, soit aussi qu'une certaine récitation mentale les accompagnât dans sa pensée, pour les rendre propres à un genre d'expression particulier. Ce dernier cas est certain, et assez fréquent, en ce qui concerne des vers *volontairement prosaïques*. L'exemple le plus frappant est celui des vers qui, après un repos marqué typographiquement, terminent une longue

période d'une harmonie irréprochable et puissante, et produisent une véritable détonnation. Exemple : « Et que tout cela fasse un astre dans les cieux ! [1] » L'intention du poète ne saurait être plus manifeste. Dès qu'on est averti de ce genre d'effets, on les retrouve sans peine en beaucoup d'endroits.

On peut d'ailleurs y comprendre tous les vers qui, au moyen de quelqu'une des formes les plus insolites, commandent une récitation hors du rythme habituel et augmentent l'expression. Citons au hasard :

Tout est monstre, excepté l'homme, esprit solitaire.
Non à l'idéal, non à la vertu : Pourquoi?
Mais vous n'êtes pas hors de Dieu complètement.
La création n'a qu'une prunelle trouble.
Et l'ange lui dit : Dieu désire ta présence.
Bon chevalier,
Qu'est-ce que vous venez faire dans ce hallier? [vivre.
Pour eux le ciel ment, l'homme est un songe et croit
On tuera demain ceux qu'aujourd'hui l'on opprime.
Ce pauvre enfant-roi, hors de la raison humaine...
Au delà de tout ce qui ressemble.
A la forme de quoi que ce soit. — Il vivait.
Quelqu'un osera faire encor lever les astres!

1. *Les Contemplations*, III, 12. — La pièce est citée ci-dessus tout entière.

Il est grand et blond, l'autre est petit, pâle et brun.
Avoir l'infini, c'est avoir l'égalité.
Ce nom : Jéhovah, comme à travers des éclairs...
O bandits, et toi, fils d'Hortense de Saint-Leu,...

Voilà bien assez, si ce n'est trop, d'exemples recueillis sans beaucoup de choix et sur les sujets ou dans les genres les plus divers, pour montrer que ce n'est pas accidentellement, mais bien pour obtenir des effets particuliers de surprise ou de contraste, que se rencontrent, souvent au milieu des vers les plus harmonieusement balancés, ces vers irréguliers et désharmoniques avec leurs cadences de prose. L'intention du poète est visiblement qu'on accuse, en récitant, et non point qu'on dissimule aux dépens du sens, et par une accentuation fausse, ces espèces de sorties de la forme poétique. Quelquefois il ne sort ainsi du ton que pour y rentrer aussitôt dans un « vers d'airain » d'une pleine et forte harmonie, comme quand il dit, à propos de ces combattants de mai 1871 qui rient en allant au mur pour être fusillés :

Que leur rire est terrible entre tous les symptômes,
Et qu'il faut trembler, tant qu'on n'aura pu guérir
Cette facilité sinistre de mourir [1].

1. *L'Année terrible*, juin, XII, *Les fusillés.*

Le vers informe ou prosaïque, ainsi encadré, est un produit de l'art le plus grand, ou du plus étonnant instinct des effets du rythme varié.

Il est facile de voir, par les exemples cités, que presque tous les cas de vers décidément prosaïques, tiennent à ce qu'un groupe de cinq syllabes, assez cohérentes par le sens et l'accent, prend place au commencement ou à la fin du vers. Quand ce groupe de *cinq* occupe le milieu, il subsiste entre les groupes *trois* et *quatre*, placés, l'un à une extrémité, l'autre à l'autre, un certain balancement dont l'oreille prend aisément l'habitude; comme quand c'est le groupe *six* qui occupe le centre, avec balancement entre les groupes *trois et trois* symétriquement disposés. Ces groupes donnent donc de bons vers franchement ternaires. Mais quand le groupe *cinq* se place à la tête ou à la queue, la césure précède ou suit immédiatement la syllabe qui terminerait l'hémistiche, dans un vers de construction classique, et de là résulte une asymétrie bien décidée, un manque de mesure, qui est porté à l'extrême quand les deux groupes composants, *cinq* et *sept*, ne sont intérieurement divisés que par des accents faibles.

Si ces vers informes peuvent être, comme nous l'avons vu, des produits de l'art, ils peu-

vent aussi, cela est clair, procéder de l'inattention et de la négligence, surtout chez un poète, quelque admirablement doué qu'il soit, qui a rejeté toute règle et ne s'est point donné de règle à lui-même, mais seulement à sa liberté des habitudes. Il est donc arrivé à Victor Hugo, et cela non pas très rarement, dans ses derniers poèmes, d'écrire de ces vers informes qui sont décidément des vers mauvais ou nuls, tout pareils à ceux où se complaisent maintenant nos *impressionnistes* et nos *décadents. Quandoque bonus*... La liberté ne défend pas le poète des mauvaises césures, non plus que ne faisaient les règles autrefois; car elles abondent chez les classiques, chez tous; et Boileau lui-même en a [1], et Racine; mais Racine n'avait pas à craindre autant que Boileau de manquer à toute cadence en manquant à celle que voulait le règlement.

Je n'ai traité si longuement la question du rythme dans le vers, sans presque m'occuper des

1. Exemple, le second de ces quatre vers qui ne sont, sous aucun rapport, des meilleurs de l'*Art poétique* :

J'aime mieux Arioste et ses fables comiques
Que ces auteurs *toujours froids* et mélancoliques,
Qui dans leur sombre humeur se croiraient faire affront,
Si les grâces jamais leur déridaient le front.

Et dans Racine (*Bajazet*, v. 604) :

Son esclave *trouva grâce* devant ses yeux.

combinaisons de vers de différentes mesures, ou strophes, que parce que ce dernier point ne demande que peu d'explications, au lieu que l'autre semble encore imparfaitement éclairci, même dans le monde de la critique et des hommes de lettres. Les théories sont, pour l'artiste, d'un faible usage direct, mais l'influence exercée sur lui par le milieu pensant et par l'enseignement technique des écoles est au contraire grand, et il n'est pas indifférent de laisser croire aux jeunes gens pris de la passion des vers que le temps des règles est passé, et que la liberté du génie de chacun, d'une part, le goût ou la fantaisie du public, de l'autre, ont réponse à tout; qu'ils suffisent pour conserver à une nation le trésor intact de sa langue cultivée et de sa poésie.

Je serai très bref maintenant sur la question de la rime, mais elle tient de trop près à celle du mètre pour qu'on ne s'inquiète pas de ce qu'elle devient dans la révolution de la métrique.

Il n'y a pas à se dissimuler que la rime, considérée en elle-même, est un procédé poétique inférieur. Historiquement, d'ailleurs, elle est d'origine barbare. Mais le pire, c'est qu'elle crée à la bonne versification tant et de si grandes difficultés, qu'elle est cause que l'idéal des bons vers est rarement atteint par des talents même supé-

rieurs. Fénelon, opposant à nos *vers héroïques*, qui « fatiguent, disait-il, l'oreille par leur uniformité », l'infinité des inversions et des cadences du latin, ajoutait, ce qui est difficilement contestable : « La rime gêne plus qu'elle n'orne les vers. Elle les charge d'épithètes; elle rend souvent la diction forcée et pleine d'une vaine parure. En allongeant les discours elle les affaiblit. Souvent on a recours à un vers inutile pour en amener un bon. Il faut avouer que la sévérité de nos règles a rendu la versification impossible [1]. » Mais malgré tout, en examinant la raison, ou l'une des raisons de l'introduction de la rime dans les vers des langues néo-latines, il est facile de se rendre compte de son utilité, de sa nécessité même. En ce qui est du plaisir que l'oreille éprouve au retour des sons, puis des raffinements cherchés dans les croisements et autres combinaisons diverses de ces sons répétés, le mieux est peut-être d'appliquer le dicton : *On ne doit pas disputer des goûts.* On est tenté cependant de trouver de la puérilité dans la satisfaction causée par une musique vocale si pauvre. Mais si l'on réfléchit au besoin de marquer la mesure

1. Lettre de Fénelon, publiée dans les *Réflexions sur la critique,* de La Motte, édit. de 1715, p. 98.

dans la poésie d'une langue qui a presque entièrement perdu la quantité syllabique, ancien moyen de mesurer le vers, la question change de face.

Le plus ancien vers français héroïque, c'est-à-dire le décasyllabe, se contentait de rimes souvent très pauvres; c'est que ce vers était fort monotone avec son continuel balancement de quatre et de six syllabes; et puis la même rime servait quelquefois pour tous les vers d'une stance : il n'est pas douteux que les oreilles simplistes des hommes de ce temps ne fussent agréablement affectées par le retour incessant de ce *quatre et six*, bien découpé et accusé, renforcé encore par l'arrivée d'une consonance à chaque fois. Quand on composa des vers d'une autre mesure, auxquels on permit des césures plus variées qu'au vers de dix, et, à plus forte raison, quand on en mêla qui étaient de différentes mesures, la rime devint indispensable pour discerner les uns des autres ces vers qui, ne formant plus entre eux des coupes uniformes, pouvaient, il est vrai, faire sentir des nombres, un certain rythme, par la disposition de leurs accents, mais n'avaient plus que leurs consonances pour moyen de constitution et de reconnaissance en qualité de personnes poétiques distinctes, si l'on peut ainsi parler.

Les mêmes remarques s'appliquent au vers de douze syllabes, ou alexandrin, qui, introduit au XIIe siècle, a pris à la longue la première place, dans le français. Ce vers aurait pu à la rigueur être dispensé de la rime, alors, et avec d'autant plus d'apparence de raison qu'on le voulait plus uniformément constitué, avec une césure fixe, observée scrupuleusement. C'est dire qu'en ce cas la rime servait seulement à relever par l'agrément, quel qu'il fût, des consonances, la monotonie des sixains de syllabes successifs, et à les grouper deux à deux. Toutefois, on peut ajouter que les vers blancs réguliers et parfaits eussent été trop faciles à faire : défaut sérieux, quand on réfléchit que rien de beau, en art, ne se rencontre qu'au prix de difficultés vaincues. Nous avons dit plus haut que l'école classique en poésie avait adopté le principe de l'entière subordination de la rime au sens; mais il aurait fallu faire une exception pour le fondateur même de cette école, pour Malherbe. Malherbe, qui avait de réelles qualités d'artiste, malgré sa vulgarité en plus d'un point, sentait fort bien que la monotonie, défaut qui devait augmenter nécessairement en raison de la symétrie plus exacte du vers, demandait à être rachetée par quelque beauté d'une autre espèce; et, pour trouver cette

beauté dans la rime, en outre du pur et simple retour d'un même son (qui même lui semblait mauvais quand il portait sur des mots ayant entre eux de la convenance, tels que *bonheur*, *malheur*; *promettre*, *commettre*; *temps*, *printemps*, etc.), il était amené à des idées fort semblables à celles qui règnent aujourd'hui. « On trouve, disait-il, de plus beaux vers en rapprochant des mots éloignés qu'en joignant ceux qui n'ont quasi qu'une même signification. *Il s'étudiait à chercher des rimes rares et stériles, dans la créance qu'il avait qu'elles le conduisaient à de nouvelles pensées*, outre qu'il disait que rien ne sentait davantage son grand poète que de tenter des rimes difficiles [1]. » C'est « sur la fin », nous dit son biographe, que Malherbe était arrivé à cette manière de voir, et nous savons qu'il n'y fut pas suivi par Boileau, non plus d'ailleurs que dans l'espèce de dilettantisme que nous exprimons aujourd'hui par cette formule : *l'art pour l'art*, et qui paraît bien avoir été le réel point de vue de Malherbe en ces questions; car il comparait tout crûment le bon poète, *arrangeur de syllabes*, à un bon joueur de quilles.

Aujourd'hui que nous avons rejeté la règle

1. *Vie de Malherbe*, par Racan.

classique, et que notre grand vers admet des coupes variées, parfois au détriment de l'ancienne césure; qu'il demande à l'accentuation, enfin reconnue, des groupements syllabiques d'où naissent des rythmes nouveaux *dans l'enceinte même du vers*, et qu'enfin les rejets sont admis, tout en gardant un caractère exceptionnel, il semblerait que la nouvelle carrière ainsi ouverte au génie poétique dût diminuer l'importance de la rime, et que l'art supérieur du nombre, des cadences et des périodes du langage pût être entièrement substitué au jeu, assez enfantin après tout, des consonances; mais il n'en est rien, et c'est alors, au contraire, qu'il advient que la rime est le plus impérieusement exigée, car elle est le seul moyen qui reste de placer, dans une suite de groupes syllabiques à nombres divers, cette coupure principale, la seule uniforme et régulièrement espacée, qui est celle du vers lui-même.

On supposerait assez naturellement que le sentiment de cette nécessité a été la vraie cause de l'exigence montrée ou subie par Victor Hugo, et par presque tous les poètes contemporains à sa suite [1], quand ils ont recherché et préconisé la

1. Alfred de Musset est à citer entre tous comme ayant conservé la tradition des rimes tout juste ou à peine suffisantes, qui facilitent la traduction en vers de la pensée formée et

rime riche. En tout cas, c'est maintenant une sorte de culte, et on voit qu'il est justifié jusqu'à un certain point, mais chez ceux-là seulement qui rompent l'ancienne mesure du vers. Quelques-uns poussent ce culte, on dirait jusqu'au fanatisme, si le mot pouvait convenir à ce qui n'est pour eux qu'un amusement. Malgré la raison tout à fait topique et décisive de la conservation et de l'importance croissante de la rime, dans un système de versification où de son côté le rythme a gagné en variété et devrait au fond passer pour prépondérant, il est à croire que la passion des mots sonores, à cause de l'éclat qu'ils ajoutent aux images dans la parole, se joignant à la méthode de composition qui donne aux consonances le principal rôle suggesteur et conducteur de l'imagination poétique, a été chez Victor Hugo le motif dominant de l'attachement à la rime la plus riche possible. Il a même étendu cet amour des sons répétés jusqu'à prendre, quand il l'a pu, pour rimes des homonymes, ce qui n'est peut-être pas bien agréable. Mais en même temps, et par une contradiction inexplicable, il s'est assez souvent résigné (et peut-être amusé, qui sait?) à ne rimer

arrêtée d'avance. Mais aussi ce poète appartient-il, au point de vue formiste, partout où il est naturel *et n'affecte pas le romantisme*, à l'école classique.

que pour l'œil. La tradition l'y autorisait, spécialement pour les noms propres. Il lui empruntait aussi l'usage d'ôter une lettre à l'orthographe d'un mot afin de le faire rimer à l'œil. Et à quoi cela sert-il?

Mais nous disons que le rythme, après Victor Hugo, devrait passer pour l'élément prépondérant de la versification ; et nous ne savons si cela est possible, si d'autres poètes, après lui, prenant la métrique au point où il l'a portée, pourront la régler, la systématiser, et réduire l'importance des consonances entre les vers à ce que le rythme lui-même exige strictement pour qu'ils se distinguent les uns des autres. Cette œuvre de raison serait-elle au-dessus du génie formiste de notre nation en poésie? Plus que jamais, dans ce moment, c'est la rime qui gouverne et devient de plus en plus exigeante. Pour tout le reste, la fantaisie fait et défait les règles, mais il faut rimer richement, et la sonorité est recherchée au détriment de l'idée.

CHAPITRE XIV

L'homme dans le poète.

Quelqu'un a dit et beaucoup d'autres ont répété : « Victor Hugo, c'est l'artiste, un artiste extraordinaire, le premier peut-être des artistes de la parole. » Par ce mot *artiste* on entendait *ouvrier*, et c'était une manière de dénier au poète la sincérité du sentiment et le sérieux de la pensée; c'était dire que le fond manquait chez ce grand modeleur de formes.

Ce jugement est faux absolument et en tout. Victor Hugo a toujours témoigné du mépris pour la qualité principale de l'ouvrier, qui est de travailler dans le goût du public qui commande l'ouvrage. Il a prétendu dans son orgueil parfois étalé, mais qui ne se faisait jamais mieux sentir que dans les formules d'une modestie théâtrale,

être créateur, fournir des modèles, éclairer et moraliser les hommes. Si nous prenons de l'artiste et de l'art une idée plus haute que celle qui s'attache à l'habileté de l'exécution, nous dirons que Victor Hugo n'a pas été un pur artiste, et que plusieurs des défauts qu'on a pu lui reprocher justement tiennent à ce qu'il a souvent poursuivi un autre but que l'art lui-même.

Quelle est donc cette idée supérieure de l'art? Une brève énonciation des souverains principes de l'esthétique ne sera pas hors de sa place ici. Ils sont dus à Kant et au poète Schiller, son disciple. Il ne leur manque que d'être plus réellement connus, encore à présent, ou mieux compris, pour faire loi dans tous les esprits accessibles au pur sentiment de la beauté.

I. Le sentiment du beau ne dépend pas des qualités des objets externes, mais des affections psychiques du sujet qui se les représente, et à qui ils sont offerts ou qui les imagine.

II. Ce sentiment est indépendant de toute reconnaissance des qualités de son objet comme bonnes, utiles ou agréables — sauf bien entendu ce qui s'attache de bon et d'agréable au sentiment pris en lui-même; — il est affaibli ou détruit, dans la mesure où quelque passion vient s'y mêler, relative à la nature utile ou nuisible

de l'objet. Il est donc essentiellement désintéressé.

III. Il n'est ni universalisable ni transmissible à l'aide de concepts et de raisonnements; il n'est jamais nécessaire, et ce qu'il peut avoir d'universel, tient seulement à l'harmonie entre des esprits pareillement affectés.

IV. Les actions humaines conscientes étant relatives à des fins, les fins de celles qui ont le beau pour objet sont purement formelles, et consistent exclusivement dans le plaisir que procure le beau, dans la conservation et dans le jeu des représentations qui s'y rapportent, et dans l'exercice des puissances qui s'y déploient.

V. Ce jeu des représentations, quand il passe de l'ordre contemplatif à l'ordre de l'action ou de la libre création, conduit à l'art, qui est une sorte d'imitation ou de reproduction désintéressée, entièrement formelle, de phénomènes quelconques représentés à part de toute passion intéressée qui puisse s'attacher à ces mêmes phénomènes comme réels. Cette transformation de la réalité, élevée au beau par l'intermédiaire de l'art, est telle, que, prenant ici la peinture et le paysage comme exemple, on peut dire que le beau, dans la nature, n'est pas pour l'artiste un objet donné au dehors, avant toute idée du tableau comme représenta-

tion interne, mais qu'il est ce tableau lui-même, en l'idée qu'il s'en fait comme fixée par un procédé spécial à l'aide duquel il donne un corps à cette représentation même.

VI. Le beau et l'art ne diffèrent que comme diffèrent la contemplation de l'œuvre et l'œuvre elle-même, non pas morte mais en acte de se faire. Cet acte est le *jeu du beau*, et comme toute la matière de nos représentations est prise ici de l'expérience, cet acte consiste en de libres reproductions, imitations, interprétations des choses mêmes qui nous apparaissent dans la nature ou dans la vie humaine. Tout contemplateur est un artiste en puissance; tout artiste, depuis l'enfant dans ses jeux d'enfant, jusqu'aux grands conteurs et poètes, est un homme *qui joue avec les représentations*, et qui les reproduit et combine en mille manières, sans autre intérêt ni attrait que ceux de la représentation en elle-même.

On dira peut-être : « N'est-ce pas ravaler le beau que d'en faire un pur jeu, de le confondre avec les objets frivoles du jeu, de l'y borner? — Ce qu'on appelle une borne est à mes yeux un développement. » C'est Schiller, ici, qui parle : « Et qu'appelle-t-on *pur jeu*? Dans toutes les situations, c'est par le jeu, *par le jeu seulement* que se fait l'homme complet... L'agréable,

l'utile, le bon, il les prend *seulement* au sérieux; avec le beau il joue... L'homme ne joue que là où il est pleinement homme, et *il n'est homme complet que là où il joue*... Cette vérité n'est nouvelle que pour la science; elle vivait dans le sentiment et dans l'art des Grecs, les plus grands des artistes;... ils écartaient du front des Immortels bienheureux les rides dont le souci et le travail sillonnent les joues des mortels; ils les affranchissaient, dans une éternelle joie, de la chaîne du devoir et de la préoccupation du but, et faisaient du *loisir* et de l'*indifférence* les dons de la nature divine, exprimant de la sorte en termes humains la condition d'une existence libre et sublime [1]. »

Les dieux de l'antique épopée ne sont pas toutefois, en leur sérénité, aussi indifférents que les dit Schiller, puisque les légendes nationales de la Grèce, imaginant entre eux des dissensions, les montraient prenant parti les uns contre les autres, pour telles cités ou tels hommes, se les

1. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, lettre XV. — Le poète esthéticien n'a eu garde d'omettre en sa théorie, à laquelle nous n'empruntons que la conclusion la plus saillante, les jeux des animaux, qui sont, pour eux comme pour l'homme, des sortes de représentations libres et désintéressées des actes et fonctions de leur vie naturelle, en dehors du besoin et de la peine. Herbert Spencer a développé ce sujet, à son tour, d'une manière fort intéressante.

disputant, les disputant même au Destin. Et pourtant la théorie qui rend compte du beau et de l'art par la faculté du jeu, dans une acception noble, idéale, ne pouvait que tirer une force nouvelle de ces passions et de ces luttes des Olympiens, disons plus, ne pouvait qu'y trouver une illustration nouvelle et définitive. En effet les dieux étant nécessairement désintéressés au fond, en vertu de leur nature immortelle, incorruptible, leurs querelles, qui avaient pour sujet le sort des mortels, et tous ceux de leurs actes par lesquels ils sortaient du repos de la béatitude devaient revêtir *un caractère de jeu*. Les dieux jouaient, pour ainsi dire, à la passion, à l'intrigue, à la bataille; non pour leur propre compte, ils ne l'auraient pu, mais en prenant des personnages d'hommes. On voit que nous ne parlons pas ici des dieux de la conception primitive qui étaient des mythes naturalistes et représentaient les luttes des éléments, mais bien des dieux décidément *anthropomorphisés* et voués au repos de l'Olympe. Ceux-ci se plaisaient comme spectateurs et entraient comme acteurs, au besoin, dans le jeu des passions et des destinées mortelles *qu'ils imitaient*.

N'est-ce pas d'une manière analogue que les hommes de loisir, civilisés, gens paisibles et honnêtes, *jouent* en littérature dans l'épopée,

dans la tragédie, dans la comédie et dans le roman, *les exploits et les attentats*, *les vertus*, *les crimes*, *les vices et les ridicules, imités des personnes et des conditions qui ne sont pas ou ne sont plus les leurs?*

La théorie de Schiller, par des remarques profondes, comme celle-ci : *que l'homme n'est complètement homme que là où il joue*, et par le développement qu'il donne, en l'idée générale de *jeu*, à l'idée plus abstraite du *jeu désintéressé des représentations*, *en tant que telles*, de Kant, nous conduit directement à la vue idéale la plus absolue qu'on puisse obtenir de la nature humaine. Imaginons la perfection et la félicité, non pas avec l'anéantissement des conditions de la vie, comme les a souvent comprises la métaphysique religieuse, mais dans la satisfaction de tous les désirs légitimes, et dans l'accomplissement harmonique des fonctions individuelles et sociales : c'est nous former l'idée d'un état esthétique et moral où, d'une part, les appétits et les passions seraient dégagés de l'impérieux besoin et de tous les effets de la lutte pour l'existence, où, de l'autre, la vertu serait affranchie du devoir par l'habitude et par l'assurance de toujours bien faire. Suivant cette conception, la vie humaine se déploierait librement tout entière dans les

sphères du beau et de l'art. Elle admettrait encore, mais alors sous le mode du jeu, la reproduction imitative de *la vie avant le bonheur*, vie toute passée désormais à l'état de souvenirs, sans doute, mais nécessairement immortelle comme la parfaite mémoire, car l'*être de l'avoir été* reste ineffaçable et éternel.

En un mot, le rêve de la vie heureuse n'est autre que celui de la pure vie de jeu. Le jeu, c'est le bonheur, parce que c'est, en toutes choses, la jouissance sans le besoin, le désir sans intérêt et sans obstacle. Et l'art est ainsi la recherche du bonheur, de la seule manière et dans le seul champ d'action où il soit possible à l'homme de l'atteindre, relativement et partiellement. Ceux qui reprochent à la théorie du jeu, en esthétique, d'abaisser l'art, se trompent en ce qu'ils ne se font pas du jeu une idée assez relevée et assez philosophique. Mais qu'ils veuillent bien considérer les qualités par lesquelles se distinguent les véritables artistes, non pas toujours, il s'en faut, pour leur plus grande excellence morale : ils verront que ces qualités ont leur racine dans une disposition et dans une aptitude à la contemplation et à l'imitation; dans une aptitude encore à se séparer des réalités, comme telles, afin de se les donner en spectacle, à les reproduire, à

les conserver ainsi transformées et passées à des modes d'être tout représentatifs, enfin, à s'en détacher, quand elles choquent ou déplaisent en quelque point, par l'ironie, l'humour, la *blague* ou la caricature [1]. C'est ce caractère, essentiellement, qui rend le véritable artiste non certes pas impropre, mais répugnant aux emplois ordinaires de la vie, et, trop souvent aussi, indifférent, étranger autant qu'il peut à la chose publique. Ses goûts et son idéal sont placés ailleurs.

Cet idéal, si, pour mieux le comprendre, nous l'élevons au souverain degré, il ne se trouvera pas autre, quoique l'artiste en général ne s'en rende point compte, que cette vie de jeu et de bonheur, sans utilité, sans intérêt, dont nous venons de parler. Cette vie idéale est au surplus celle que M. H. Spencer, et, chez nous, M. Guyau ont rêvée pour la fin de l'évolution de l'humanité sur la planète : c'est un ordre spontané, parfait, dans une totale absence d'autorité et de pouvoir, où chaque individu, envisageant de son propre mouvement son bien principal dans le bien d'au-

1. Il est manifeste que ce caractère est particulièrement applicable aux artistes des arts plastiques et des lettres. La musique est un art profondément distinct, dont il y aurait à définir les considérables différences et les similitudes. Ce n'est pas ici notre tâche.

trui et de tous, vivra sans règle ni contrainte, en exquise moralité, dans l'ignorance du devoir [1].

Victor Hugo n'a pas été le *pur* artiste que cet idéal réclame et dont le type, au contraire, a été si pleinement réalisé par le grand poète allemand, qu'il a, lui, pour cette raison même, qualifié quelque part très durement. Vers la fin de la Restauration, au moment où il entrait dans la carrière des productions réfléchies, après avoir débuté si jeune, par une littérature d'imitation assez peu nourrie de pensées (les *Odes et Ballades*, les premiers romans), une école, une société philosophico-religieuse existait déjà qui, destinée à une action des plus considérables sur les idées dirigeantes de notre siècle, et peu nombreuse encore, ne laissait pas de faire pénétrer certaines vues originales et propres à saisir l'imagination, dans les esprits ouverts et ardents, en quête de nouveautés. On enseignait, dans cette école, que tout individu était appelé, de sa nature, à prendre rang, suivant un ordre hiérarchique, ou dans la

1. On sait que H. Spencer a adopté et développé d'une manière approfondie en quelques parties la théorie esthétique du jeu et de l'art. Mieux inspiré en cela que Guyau, qui a repoussé cette théorie et jusqu'au principe du désintéressement du beau, il a senti l'affinité profonde de l'idéal de vie de l'artiste avec l'idéal de la destinée humaine conduite à son terme de perfection.

classe des *industriels*, ou dans la classe des *savants*, ou dans la classe des *artistes*. Les savants avaient pour destination de révéler le *dogme* et d'enseigner tous les ordres de théorie; les industriels étaient chargés des applications, c'est-à-dire de toute la partie matérielle du travail social; mais la mission des artistes, essentiels agents de religion, — car la religion et l'art appartenaient à la même catégorie et contractaient une étroite alliance dans le nouveau sacerdoce, — était de nourrir et d'exalter les sentiments, et de faire par leurs œuvres, dans toutes les branches des lettres et des arts, l'éducation du peuple. Cette doctrine néothéocratique, qui fut l'objet d'une ardente propagande et gagna de brillants esprits, depuis 1825, année de la mort de Saint-Simon, jusqu'au procès des Saint-Simoniens en 1832, est l'origine de l'idée du « sacerdoce de l'art », souvent ridiculisée, mais prise fort au sérieux dans une bonne partie de l'école romantique. C'est de ce centre de rayonnement que vint à Victor Hugo la pensée déjà visible dans son drame de *Marion Delorme* (1829), et hautement affirmée dans la plupart des suivants (de 1832 à 1838) et dans les préfaces de ses pièces imprimées, la pensée de donner à ses œuvres un but direct de souveraine éducation et de moralisation populaire. C'est elle qui lui sug-

géra, pour mieux faire pénétrer dans l'esprit du public certaines thèses morales, un système d'exagérations et d'invraisemblances choquantes. C'est encore elle qui, trente ans plus tard, lui inspirait son *magisme* et les pages les plus extraordinaires de son *William Shakespeare* sur les artistes révélateurs providentiels. Et c'est l'orgueil d'une mission qu'il se croyait bien réellement appelé à remplir jusqu'à son dernier souffle, qui dictait au vieillard âgé de soixante-dix-huit ans cette préface en vers de son plus mauvais ouvrage, dans laquelle il a plu à tant de lecteurs de ne voir que l'effet d'une longue habitude de « poser » [1] :

> Mais tu brûles! Prends garde, esprit! Parmi les hommes,
> Pour nous guider, ingrats ténébreux que nous sommes,
> Ta flamme te dévore, et l'on peut mesurer
> Combien de temps tu vas sur la terre durer...
>
> . . . .
>
> Tu vas t'user trop vite à brûler nuit et jour;
> Tu nous verses la paix, la clémence, l'amour,
> La justice, le droit, la vérité sacrée;
> Mais ta substance meurt pendant que ton feu crée.
> Ne te consume pas! Ami, songe au tombeau!
> — Calme, il répond : je fais mon devoir de flambeau.

Expliquer tant d'orgueil par l'orgueil lui-même ne satisfait point. Il y a quelque chose de petit, d'inadéquat au sujet, à rabaisser l'homme en le

1. *L'Ane*, p. I (1880).

comparant à l'idée trop haute qu'il a prise de lui-même, en négligeant chez lui le génie, qui est absolument hors de pair en un point, et les grandes pensées dont la méditation, même ignorante, a pu l'enfler si extraordinairement. Même dans le cas où il serait vrai de dire que le plan de sa vie a consisté à *poser* successivement, en chaque chose, pour le premier de son siècle, il resterait encore à trouver le fondement psychologique de son ambition, en vérité peu commune, à définir son titre de supériorité, à le voir où il faut, et à se rendre compte de son illusion comme penseur. Or ce titre est assez visible dans le don merveilleux et d'imagination et de poésie formelle en quoi nulle comparaison avec lui n'est permise depuis que s'écrit en langage français la parole rythmée. Quant à son illusion on peut dire qu'elle a été favorisée par le manque de toute haute philosophie en France *dans le siècle de Victor Hugo*, particulièrement à l'époque où son âme se forma. Tout ce qui, à dater de ce moment, lui vint à l'esprit d'idées générales sur l'homme, la destinée et le bien, il le crut sorti de son propre fond, et cela était presque vrai, tant il était peu instruit des pensées de l'antiquité et des grands philosophes. Ajoutons que le cercle intime de purs littérateurs ou

artistes, et en tout temps, de flatteurs, qui a été le sien, était composé d'hommes d'une telle ignorance et d'une telle frivolité, que Victor Hugo dut croire à sa propre supériorité immense, lui qui roulait dans sa tête tant de pensées profondes et méditait incessamment sur la destinée! De là cet orgueil qu'il étalait parfois d'une façon très naïve.

Il était orgueilleux, il croyait sincèrement qu'il était un de ces êtres providentiels dont il a parlé, qui ont mission de conduire et d'éduquer les peuples. Son ignorance, d'autre part, qui était grande, suffit à expliquer les enchantements de sa pensée. Mais si ce sont là des défauts, ils ne doivent pas nous laisser perdre de vue les qualités du poète, si nombreuses, si éclatantes. Il faut passer condamnation et regarder d'un autre côté, vers les grandeurs.

Il faut se dire encore que sans l'ignorance, peut-être, et sans la parfaite spontanéité, cette forte et libre imagination qui a produit un poète mythologue tel que le monde n'en avait vu depuis des siècles, aurait été gênée dans son élan, et songer que la poésie n'est point la logique, n'est point la raison et leur est même contraire en ses procédés.

Le procédé intellectuel dont dépend la production de l'idée poétique, et la formation de la

phrase qui exprime cette idée sont deux points, essentiels l'un et l'autre à l'esprit de l'homme naturel, mais qui, tous deux aussi, sont condamnés à perdre leur liberté et à ne se déployer que sous une sévère surveillance, chez l'homme de réflexion étudiée qui a reçu l'entière éducation de la raison. Ce procédé intellectuel est l'association des idées par pures images (ressemblance contiguïté de lieu ou de temps, contraste), sous l'empire de l'impression présente, ou de la mémoire, ou de l'habitude, et indépendamment des liaisons que peut admettre ou rejeter un jugement fondé sur les règles de l'entendement et sur l'expérience. Or la poésie, celle qui partout est la mieux nommée, non seulement suit cette méthode irrationnelle, ou, si elle en prend une autre pour guide au fond, a soin d'en effacer les traces et de n'en laisser rien paraître; mais encore aux associations communes elle en ajoute qui lui sont particulières, et de plus en plus étrangères à toute connexion rationnelle, et qui prennent pour elle une importance de premier ordre : ce sont celles qui dépendent du nombre, du rythme, de l'accent, de la quantité, de la rime, des uns ou des autres de ces éléments de la parole, selon la forme adoptée en chaque langue. Et nous avons vu que la révolution poétique dont

Victor Hugo a été chez nous l'auteur a pour premier caractère une substitution très prononcée de l'image au jugement raisonné, et des associations par le mot et la rime à celles qui naissent du plan du discours et des fins de la pensée. Le fil conducteur des vers étant ainsi choisi, la force et l'éclat des mots et l'énergie des images, principalement par contraste (l'antithèse), sont les moyens d'expression du sentiment que l'objet du poète est de susciter dans l'âme. Seul, le sentiment possède une fonction directrice capable de subordonner, en un tel mode de poésie, et de faire converger vers un but les produits de l'imagination qui prend son essor d'image en image.

Quant à la formation de la phrase, second point que nous considérons dans l'esprit de l'homme naturel, avant la réflexion étudiée et la raison exercée, elle ne diffère pas essentiellement, pour la composition poétique, de ce qu'elle est dans le plus simple jugement et dans les propositions de tous genre. Là comme ici, à peine davantage, la *substantiation* du sujet grammatical est la cheville ouvrière des relations diverses que la phrase essaie de peindre. Le sujet figure quelque chose de fixe, ou comme donné et existant par soi-même, à quoi s'attachent toutes sortes de qualités variables, que l'emploi du verbe actif

transitif élève jusqu'aux attributs d'un être vivant; car l'être vivant seul est capable de vouloir, et il n'y a que la volonté qui réponde à une idée claire de l'action que le langage prête aux objets naturels, selon que les modifications des uns se présentent comme les antécédents constants de certaines modifications déterminées des autres. Mais la poésie se plaît spécialement à ces personnifications; pour elle, cette condition du langage devient le jeu favori de l'imagination, et de là son étroite affinité avec la mythologie des vieilles religions, qui personnifiaient pour les diviniser les éléments, les forces naturelles, les vertus et les vices.

Le don de poésie est donc celui de l'esprit à l'état naturel, avant la culture; il ne faut pas dire *avant la raison*, ou du moins il faut alors dissiper une équivoque à laquelle ce mot *raison* est sujet. Ce mot désigne, en effet, la fonction généralisatrice qui érige en concepts les idées et les ordonne en extension et compréhension, de manière à tirer des conclusions. L'opération par laquelle se forment ainsi dans l'esprit des classes d'objets, et s'instituent des noms de genre, bien ou mal trouvés, et se font des inférences, des raisonnements qui n'ont pas besoin d'être énoncés et formulés pour être bien réels, cette opération caractéristique de l'homme lui appartient dès le

bas âge et dans son état social le plus rudimentaire. La *raison* qui ne lui vient qu'avec les années, comme individu, et avec la culture, autant que la société lui transmet par l'éducation un acquis collectif, c'est celle qui soumet au contrôle de l'expérience et aux conditions d'une coordination logique de leur ensemble, les liaisons d'idées venues de l'imagination et de la mémoire, enracinées par l'habitude. Il y a antagonisme entre la poésie et la raison prise en ce dernier sens. On pourrait croire d'après cela que la question, qui a été souvent soulevée, du mérite de la poésie, et de son avenir dans une société progressive où s'accroît l'empire de la raison, doit être résolue en faveur du savant et du philosophe méthodique et rationnel, contre le poète. Mais le cas n'est pas si simple.

L'émotion désintéressée et le *jeu*, non la démonstration et la contemplation des faits comme réels, sont le but de la poésie. Or l'émotion ne se joint pas à une liaison d'idées méthodique, logique, démonstrative, non plus qu'elle ne fait aux réalités elles-mêmes, à moins que ce ne soit cette émotion sérieuse qui est relative aux intérêts de la vie, aux affections et aux passions qui troublent les personnes et ne sauraient dès lors être matière d'art pour elles. Les liaisons d'idées

spontanées, au contraire, celles qui ne suscitent que des faits d'imagination, avec des sentiments d'une application fictive, sont seules capables de produire le sentiment du beau et l'espèce d'émotion à laquelle vise l'art. Celles-là, quand le poète les manie, peuvent s'écarter dans une très forte mesure et de l'expérience et de la logique, pourvu que le *jeu* s'y sente toujours, c'est-à-dire que le lecteur ou spectateur de l'œuvre ne soit pas mis par le poète lui-même en situation de s'attendre à des vérités de l'ordre de son milieu et de ses habitudes d'esprit. C'est dire que tout le passé des conceptions humaines, religions, mythes, métamorphoses, et les plus étranges images qui procèdent de cette méthode, entrent de plein droit dans le domaine poétique, et doivent y être jugés à leur place par toute critique assez large, assez élevée pour ne répudier aucun des instruments de l'émotion propre de l'art, et ne vouloir pas renfermer tous les mouvements de l'esprit dans les limites de l'observation et du raisonnement, ou de ce qu'au temps présent on entend par le bon sens.

Seulement il faut bien avouer que le poète le plus merveilleusement doué de ces dons irrationnels, et du génie de la personnification qui en est le trait le plus saillant, ce poète, si surtout

les accidents de son éducation joints à l'exclusivisme de ses goûts l'ont condamné à rester étranger à la culture scientifique et philosophique de son siècle, n'est point celui sur lequel il faudra compter ni pour produire une œuvre véritablement populaire, à la portée de tous, ni pour instruire et moraliser les masses autant que le peut faire la création du beau quand elle reste en tout conforme aux idées régnantes, aux sentiments dominants, et ne demande point aux imaginations un exercice hors de la portée du commun. Il est vrai que toute la poésie et presque tout l'art moderne sont, à cet égard, placés dans des conditions singulièrement moins favorables que l'étaient l'art et la poésie de la belle antiquité classique, puisqu'il n'est pas donné à l'artiste de nos jours de mettre en œuvre une matière de croyances, ou tout au moins de traditions encore vivantes, comme étaient celles de la Grèce au temps des guerres médiques [1]. La séparation sociale des classes cultivées et de la masse du peuple industriel et agricole est à peu près com-

1. On se souvient que Victor Hugo crut un moment, c'était vers 1824, à la possibilité de retrouver, grâce au retour de la société aux temps passés, dont on se flattait autour de lui, une source de poésie religieuse et nationale qui n'avait d'ailleurs que bien pauvrement coulé pendant le moyen âge. (Voir la première préface des *Odes et Ballades*.)

plète, et l'artiste ne travaille que pour les premières. C'est une vérité qu'il est vain de se dissimuler. Mais tout en s'avouant cet obstacle à l'éducation populaire par l'art, et ne considérant l'influence de la poésie que là où elle est effective, on doit admettre qu'à une époque telle que la nôtre, très échauffée par l'imagination, sans doute, et très lancée à la poursuite des émotions, mais utilitaire et positive en toutes ses méthodes, la raison publique n'avait nul profit à tirer d'une poésie à grandes images, à personnifications continuelles et à métamorphoses, qui demande ses effets à des fictions étranges, et prétend tirer l'émotion d'un idéal en bien ou en mal dont le spectacle cause à l'esprit de froids étonnements. C'est pour cela que le « réalisme » a été la forme de la réaction contre le « romantisme », à la suite d'un petit effort manqué, auquel le génie a fait défaut pour fonder une école du « bon sens ». La littérature de 1830 était frappée d'un certain cachet d'égarement, c'est incontestable; les *bons esprits* d'alors et les vieux républicains de 1832 ont protesté contre elle. La littérature du temps présent, réellement forte en plus d'un point, pousse ses tableaux au noir systématiquement, vise, en le laissant trop voir, au *psychologique*, et manque de la sérénité qui convient

au grand art. L'œuvre de la maturité et de la vieillesse de Victor Hugo, qui couvre de son éclat tout l'intervalle de ces deux phases littéraires, n'a pas, si l'on excepte l'action considérable mais toute spéciale du livre des *Châtiments*, exercé sur la nation la haute influence moralisatrice que le poète prétendait ; elle n'a pas non plus obtenu tout le succès que sa puissance et son originalité réclament devant la postérité. Enfin, il faut bien le dire, une des grandes raisons de la renommée populaire de Victor Hugo, autre part que chez les lecteurs de ses poèmes et de ses romans, est encore moins à chercher dans sa superbe attitude vis-à-vis de l'usurpation impériale que dans sa tendresse pour l'utopie et son système de flagorneries à l'adresse du peuple et de la ville de Paris. Tout bien examiné, et sans rien diminuer de la gloire supérieure du poète, on est obligé de reconnaître qu'il n'a nullement rempli auprès de notre peuple la fonction éducatrice de la raison qui, chez la nation allemande, peut, semble-t-il, être justement reconnue à un homme tel que Goethe, dont le grand art serein est accompagné de réflexion et de savoir dans un esprit éminemment pondéré [1].

1. Il n'avait pourtant pas, quoi qu'on ait voulu dire, la tête correctement scientifique; sa « théorie des couleurs » en est

C'est la seconde fois qu'il naît en France, à deux siècles d'intervalle (1606 et 1802) un poète aux dons éminemment mythologiques, porté aux grandissements, à l'énorme aussi bien qu'au sublime, et aux fictions sans vraisemblance, et ne reculant pas devant l'absurde pour atteindre plus sûrement des effets de passion ou d'émotion intenses, que, pour cette raison même, il lui arrive de manquer. C'est à Corneille que nous faisons allusion ici. Mais pas plus une fois que l'autre l'esprit français n'a suivi, en littérature, l'impulsion ainsi donnée par un génie au vol extraordinaire. Certes la différence est grande entre le caractère esthétique, net et franc, de la période littéraire illustrée par Racine et Molière, et qui fut si fortement marquée du génie de la raison et de la règle, et la marche incohérente et désordonnée de l'œuvre poétique de la période actuelle (vers, théâtre et romans); mais la première fut certainement une réaction contre l'esprit cornélien, et, dans la seconde, en dépit de l'admiration que tout véritable artiste éprouve pour le puissant génie de Hugo, nous voyons dominer des inspirations et des manières de sentir opposées aux siennes. Victor Hugo occu-

la preuve, et les idées à prétention de profondeur de son *Faust* sont d'une philosophie bien confuse.

pera, comme Corneille, dans l'histoire de notre littérature, la place d'une éclatante comète, et non celle d'un astre aux mouvements réglés, liés à ceux de tout un système de corps. Mais ou nous nous trompons bien, ou la gloire la plus grande appartiendra au poète créateur de rythmes nouveaux, à celui dont l'œuvre, si variée dans la forme et dans le fond, offre des parties où ce qu'il peut être donné à l'artiste de lettres d'atteindre de parfait dans l'expression du gracieux et du beau non moins que du sublime est atteint.

On a souvent remarqué l'analogie du vice cornélien, dans la rhétorique du langage, et du vice hugotique, comme aussi la tendance commune au sublime, chez les deux poètes; mais on n'a peut-être pas assez spécifié la comparaison sur deux points, qui sont l'imagination mythologique, la personnification à outrance, et une certaine complaisance pour l'invraisemblable et l'absurde. On ne lit guère de Corneille que cinq ou six pièces, on n'affronte pas le profond ennui des autres, surtout de plusieurs de celles dont il a pris le sujet en Orient ou dans le Bas-Empire, afin d'y pouvoir mieux accumuler les complications d'intrigue et les énormités de passion et de langage. On se croit donc à peu près quitte des reproches à faire au style de ce grand clas-

sique, quand on a passé condamnation sur tels ou tels passages « de mauvais goût », comme celui-ci, dans le *Cid* même :

Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau,
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

Ce sont là des figures dont le monologue de Charles-Quint n'atteint pas tout à fait le ridicule, en ce passage éminemment cornélien :

Charlemagne est ici! comment, sépulcre sombre,
Peux-tu sans éclater contenir si grande ombre?
Es-tu bien là, géant d'un monde créateur,
Et t'y peux-tu coucher de toute ta hauteur?

Les plus belles tragédies de Corneille abondent, cela est assez connu, en mauvaises images et en idées peu sensées, sans parler de l'obscurité des phrases et de l'entortillement des pensées, qui va souvent jusqu'à les rendre au premier abord insaisissables. En outre, une grande partie des pièces qu'on a l'habitude de passer au compte de la *vieillesse de l'auteur*, et qui sont réellement de sa maturité, pèchent par la conception et non pas seulement par le style : l'intrigue et les caractères y sont poussés à l'extrême complication et à la violence. Mais si l'on veut prendre une idée juste

de ce que le génie de ce poète était naturellement, avant que son initiation à la littérature espagnole, et puis le choix heureux de quelques sujets empruntés à l'histoire romaine eussent fourni, pour un temps, une heureuse matière à son culte de prédilection pour les sentiments héroïques, il faut lire sa première tragédie, *Clitandre*, écrite cinq ans avant le *Cid*. Combien la fable et les péripéties en sont absurdes ou ridicules, laissons le lecteur qui ne l'aurait pas lue s'en assurer lui-même; mais un échantillon de style sera à sa place ici pour confirmer ce que nous avons remarqué de la tendance commune aux plus étranges personnifications chez les deux poètes qu'on a tant de raison de comparer.

La scène est rare : c'est Dorise, l'héroïne, qui vient, armée de son aiguille de tête, de crever un œil à Pymante, amant insolent qui tentait de lui faire violence. Le héros éborgné, laissé à sa douleur, se livre à un monologue de soixante-dix vers, rempli de prosopopées variées, à son sang, à ses sens, à sa rage, à l'aiguille, à la nature, aux destins, etc., le tout avec nombre de traits de faux esprit, et, à la fin, l'accompagnement mélodramatique de la tempête, du tonnerre et des éclairs :

La tigresse m'échappe, et telle qu'un éclair
En me frappant les yeux elle se perd en l'air;

Ou plutôt, l'un perdu, l'autre m'est inutile,
L'un s'offusque du sang qui de l'autre distille.
Coule, coule, mon sang, en de si grands malheurs
Tu dois avec raison me tenir lieu de pleurs...
.... Destins, si votre envie,
Si votre haine encor s'obstine à mes tourments,
Jusqu'à me réserver à d'autres châtiments,
Faites que je mérite, en trouvant l'inhumaine,
Par un nouveau forfait une nouvelle peine,
Et ne me traitez pas avec tant de rigueur
Que mon feu ni mon fer ne touche point son cœur...
(*Une tempête survient.*)
Mes menaces déjà font trembler tout le monde,
Le vent fuit d'épouvante et le tonnerre en gronde,
L'œil du ciel s'en retire, et par un voile noir,
N'y pouvant résister, se défend d'en rien voir;
Cent nuages épais, se distillant en larmes,
A force de pitié veulent m'ôter les armes;
La Nature étonnée embrasse mon courroux,
Et veut m'offrir Dorise ou devancer mes coups;
Tout est de mon parti, le ciel même n'envoie
Tant d'éclairs redoublés qu'afin que je la voie...
Destins, soyez enfin de mon intelligence,
Et vengez mon affront, ou souffrez ma vengeance [1].

A l'exception de la facture des vers, qui sont d'une fière tournure classique, et aussi bons qu'il y en ait dans *Horace* ou dans *Polyeucte*, il serait difficile de trouver un couplet à tous égards plus mauvais que celui-là, dans une pièce de théâtre; mais il n'en est pas non plus de meilleur pour servir de spécimen à la rhétorique des personnifications, poussée même jusqu'aux mythes et aux métamorphoses, puisque les éléments y sont mis

1. *Clitandre*, tragédie, 1632, acte IV, sc. II.

en jeu pour sympathiser avec les sentiments humains. Mais toute cette rhétorique est bien froide chez Corneille. Quelle différence quand le même style poétique exprime l'émotion sincère, comme dans cet admirable envoi du livre des *Contemplations*, du fond de l'exil, *A la morte*, *A celle qui est restée en France* :

Va-t'en, livre, à l'azur, à travers les ténèbres!
Fuis vers la brume où tout à pas lents est conduit!
Oui, qu'il vole à la fosse, à la tombe, à la nuit,
Comme une feuille d'arbre ou comme une âme d'homme!
Qu'il roule au gouffre où va tout ce que la voix nomme!
Qu'il tombe au plus profond du sépulcre hagard,
A côté d'elle, ô mort! et que là le regard,
Près de l'ange qui dort, lumineux et sublime,
Le voie épanoui, sombre fleur de l'abime!

La sincérité de l'émotion et de l'idée, chez Victor Hugo, devait naturellement être contestée par la critique, et avec assez de vraisemblance, il faut en convenir, quand le doute portait sur cette partie de ses images favorites où paraissent les visions d'outre-tombe et les hypothèses sur la condition des morts. Comment soutenir l'accusation, cependant, quand on voit des imaginations de cette nature s'appliquer à un sujet lié à la grande douleur, à la douleur durable du poète, au souvenir de ce fatal accident de Villequier qui lui a inspiré des vers aussi attendris, certaine-

ment, qu'il soit possible d'en citer en toute langue, et d'une incomparable beauté :

N'ayant pu la sauver il a voulu mourir.
Sois béni, toi qui, jeune, à l'âge où vient s'offrir
L'espérance joyeuse encore,
Pouvant rester, survivre, épuiser tes printemps,
Ayant devant les yeux l'azur de tes vingt ans
Et le sourire de l'aurore,

A tout ce que promet la jeunesse, aux plaisirs,
Aux nouvelles amours, aux oublieux désirs,
Par qui toute peine est bannie,
A l'avenir, trésor des jours à peine éclos,
A la vie, au soleil, préféras sous les flots
L'étreinte de cette agonie!

Oh! quelle sombre joie à cet être charmant
De se voir embrassée au suprême moment,
Par ton doux désespoir fidèle!
La pauvre âme a souri dans l'angoisse, en sentant
A travers l'eau sinistre et l'effroyable instant
Que tu t'en venais avec elle [1]!

On dira peut-être que ces images ne sortent pas du genre ou des limites de celles qui furent de tout temps familières à la poésie; ce sont des expressions d'une grande beauté, et relativement exemptes de mythologie, que celles de « doux désespoir fidèle », ou d'« étreinte de l'agonie ». Mais que penser de ces vers du même recueil, et

1. *Les Contemplations*, IV, 17 : *Charles Vacquerie*. Jersey, 4 septembre 1852.

à peu près de la même époque, de cette dédicace à sa fille morte, qui termine les *Contemplations*, dans laquelle Victor Hugo applique à un sujet si douloureux des fictions sur la vie des morts, presque semblables à celles qui ne devaient passer que pour froide rêverie, dans une pièce des *Orientales* écrite un quart de siècle auparavant : *Les Fantômes*? [1] Il se peut que, pour nous, ces sortes d'images semblent ne procéder que de la pure fantaisie, et nous laissent froids, tandis que les souvenirs de vie et de douleur réelles nous touchaient, parce que nous pouvons en avoir de semblables; mais le poète a dû, lui, se trouver dans un état que nous appellerons d'imagination vivante, approchant de la vision, quand il s'est souvenu des années où il allait prier sur le tombeau de la morte, et qu'il a pensé tout d'un coup à ce qu'elle était à présent et à ce qu'elle avait fait depuis ce temps dans la tombe :

> Dis, qu'as-tu fait pendant tout ce temps-là? — Seigneur,
> Qu'a-t-elle fait? — Vois-tu la vie en vos demeures?

1. Dans cette pièce qui offre un curieux mélange d'images du genre dit *oriental*, de fantasmagorie dans le goût du moyen âge, et de sentiments fort *occidentaux*, on peut observer que les belles strophes où les jeunes filles mortes sont évoquées par le poète ont quelque chose de plus ému avec un rythme d'une singulière douceur : « Doux fantômes, c'est là... » et puis : « Mon âme est une sœur pour ces ombres si belles. »

A quelle horloge d'ombre as-tu compté les heures?
As-tu sans bruit parfois poussé l'autre endormi?
Et t'es-tu, m'attendant, réveillée à demi?
T'es-tu, pâle, accoudée à l'obscure fenêtre
De l'infini, cherchant dans l'ombre à reconnaître
Un passant, à travers le noir cercueil mal joint,
Attentive, écoutant si tu n'entendais point
Quelqu'un marcher vers toi dans l'éternité sombre?
Et t'es-tu recouchée ainsi qu'un mât qui sombre,
En disant : Qu'est-ce donc? mon père ne vient pas!
Avez-vous tous les deux parlé de moi tout bas? [1]

De telles hallucinations poétiques, et en un tel sujet, avec tant de vie prêtée aux idées et aux choses, ne permettent pas de douter du caractère, aussi sérieux que nous puissions le concevoir, d'une pensée qui prend cette direction, et de plus en plus y persévère, sans se laisser mener jusqu'à la folie. Doit-on, cependant, accepter simplement les impressions *du poète*, et ses douleurs pour les impressions et les douleurs *de l'homme*? Doit-on prendre au pied de la lettre ce qu'il dit, quoique avec tant de force et de conviction, en vers magnifiques?

L'esprit c'est le cœur; le penseur
Souffre de sa pensée et se brûle à sa flamme.
Le poète a saigné le sang qui sort du drame;
Tous ces êtres qu'il fait l'étreignent de leurs nœuds;
Il tremble en eux, il vit en eux, il meurt en eux;

1. *Les Contemplations* : *A celle qui est restée en France*. — Charles Vacquerie et Léopoldine Hugo reposent dans le même tombeau, à Villequier. *L'autre endormi* est Charles Vacquerie.

Dans sa création le poète tressaille;
Il est elle; elle est lui; quand dans l'ombre il travaille.
Il pleure, et s'arrachant les entrailles, les met
Dans son drame, et, sculpteur, seul sur son noir sommet
Pétrit sa propre chair dans l'argile sacrée;
Il y renaît sans cesse, et ce songeur qui crée
Othello d'une larme, Alceste d'un sanglot,
Avec eux pêle-mêle en ses œuvres éclot.
Dans sa genèse immense et vraie, une et diverse,
Lui, *le souffrant du mal éternel*, il se verse,
Sans épuiser son flanc d'où sort une clarté.
Ce qui fait qu'il est Dieu, c'est plus d'humanité.
Il est génie étant, plus que les autres, homme [1].

Cette thèse éloquente qu'on pourrait qualifier de réalisme, non pas dans l'art ici, mais dans l'artiste, est-elle vraie? est-elle fausse? Le poète est-il vraiment un souffrant, ou n'est-ce pas plutôt au *Paradoxe du comédien* que nous devons donner raison en en transportant l'explication à toute personnalité d'artiste? La fine psychologie ne permet pas un jugement si simple. Diderot, dans le *Paradoxe du Comédien*, a parfaitement fait sentir l'incompatibilité de la douleur réelle, des larmes réelles, avec la représentation théâtrale de la douleur et des larmes, avec l'art qu'une telle représentation exige, avec l'impression même du spectateur, laquelle tendrait à changer de nature, et risquerait souvent de passer du tragique au comique au moment où ce qui doit être *imitation*

1. *Les Contemplations*, I, 9 (1834).

deviendrait *réalité* chez l'acteur. Cette thèse dont la vérité ne frappe pas tout le monde, ou de prime abord, devait être pour la première fois aperçue par un écrivain très artiste et dont le tempérament tenait beaucoup du comédien. Mais il faut tenir compte du jugement en apparence opposé, et qui est de sens commun, celui-ci, qui affirme que seule, l'émotion de l'artiste est communicative. Émotion réelle, c'est bien ce que semble dire cet adage directement contraire au paradoxe de Diderot : *Si vis me lugere, lugendum est primum ipsi tibi*. Mais la contradiction n'est que dans la lettre ; l'antinomie est résolue par la théorie de l'art en tant que jeu.

L'émotion de l'artiste est une émotion *sui generis*, et qui ne laisse pas d'être communicative, et même la seule communicative dans le domaine de l'art, là où il n'y a ni intérêt personnel ni passions personnelles éveillées, soit du côté de l'artiste, soit du côté de son public. Le poète, le génie est, comme le dit Victor Hugo, l'*homme le plus homme*, celui qui a le *plus d'humanité*, le *Dieu*, comme il le dit aussi par un sentiment profond de ce qu'il nous est donné de comprendre d'une nature de Dieu. Seulement, il n'est *le plus homme* qu'à titre de *représentation de l'homme* et non comme *homme lui-même*. En ce sens, il est

bien l'homme en général, tout homme, les hommes particuliers dans leurs joies et dans leurs douleurs, mais il ne fait qu'*imiter* leurs émotions, les reproduire; et les siennes propres peuvent lui devenir, grâce à la force de ce caractère de poète, presque aussi objectives que lui sont les émotions d'autrui, s'atténuer par là même au fond, en paraissant davantage extérieurement. C'est le phénomène bien connu des douleurs qui s'apaisent en s'exprimant, en se transmettant. Généralisons ce phénomène, et nous reconnaîtrons qu'il consiste à se donner à soi la représentation de ce que l'on éprouve, et à s'en décharger d'une certaine manière en le projetant au dehors. Il y a donc, chez l'artiste, un degré spécial et plus ou moins accusé de ressemblance entre l'émotion qui part de son propre fond et des choses de sa vie, et celle qu'il se rend propre dans les sentiments et les pensées qui lui viennent du spectacle du monde. L'une qui est d'abord intime prend un caractère théâtral; l'autre qui vient pour ainsi dire de la scène, comme tout ce qui procède d'observation externe, devient intime, et toutes deux se rencontrent dans un état commun de la sensibilité où elles se concilient avec le désintéressement, cette condition première de l'art. Il suit clairement de cette analyse, qu'on ne doit dire ni

que le poète éprouve comme le commun des hommes l'émotion qu'il exprime, ni que cette émotion, chez lui, n'est pas sincère et ne répond pas à des sentiments réels.

Ce caractère de l'émotion artistique, en quelque sorte objectivée et généralisée afin de bannir à la fois l'acuité improductive et l'*égoïté* intransmissible des intérêts et des passions d'une personne, est une condition nécessaire de la *conservation de soi* du poète, car il ne se pourrait pas, sans danger pour sa raison, qu'il éprouvât purement et simplement ce qu'il nous représente de sentiments humains et d'événements, et que les images dont se compose le cours de sa pensée fussent pour lui de réelles visions. Cette observation s'applique essentiellement à Victor Hugo, ce grand *voyant*, et de qui, en outre, l'imagination se porta de bonne heure et de plus en plus, à mesure qu'il avançait en âge, sur ce qu'il y a de plus troublant pour l'âme dans le spectacle de la vie. L'homme a pu chez lui côtoyer la folie; le poète a pu s'en garder, précisément parce que poète. Son frère Eugène, dont la raison s'égara, avait apporté, assure-t-on, les mêmes dons en naissant, mais non pas, sans doute, avec ce degré de désintéressement, de supériorité esthétique à ses propres représentations, qui est un caractère du véritable artiste.

Et ce grand artiste, Victor Hugo, n'a pas été *un pur artiste*, cependant. Nous avons expliqué, par cela même qu'il n'a pas été un pur artiste, les graves défauts de son œuvre dramatique, et il n'en ressort pour nous aucune contradiction, mais seulement cette conséquence, qu'il y a eu chez lui, à côté du poète, le moraliste, avec les défectuosités et les lacunes qui tenaient à l'infirmité logique et au manque d'études, mais avec tout le sérieux du sentiment et avec tout l'honneur et le mérite des plus hautes aspirations morales. Nous avons admis sous certains rapports la comparaison qui se fait toujours de Victor Hugo à Corneille; elle est valable à l'égard de certains défauts communs aux deux écrivains et d'une éminente qualité commune, d'une seule, — encore que l'inégalité entre eux soit grande sur l'un et l'autre point; — mais, si de la forme nous passons au fond, quel abîme entre les pensées de ce faux Romain du siècle de Richelieu, qui n'a presque jamais peint que l'ambition et l'orgueil, même dans l'amour, et qui a rempli ses vers de témoignages d'adoration monarchique et d'atroces maximes de raison d'État, et notre grand *Songeur*, toujours à la poursuite du but moral le plus élevé, arrivant même à gâter son œuvre, à en compromettre le succès, pour vouloir viser trop

directement à l'enseignement et à la moralisation, ouvert enfin jusqu'au délire aux plus hautes conceptions et aux illusions dont s'est halluciné le millénarisme socialiste de son temps!

Rien de plus aisé que d'envisager ces illusions par le petit côté, et de les rendre ridicules; on peut rappeler que Victor Hugo et Louis Blanc avaient adopté un système de glorification mutuelle, et qu'il leur arriva de prêter à rire en échangeant, dans les réunions, leurs petits noms : Louis, Victor; on peut parler de camaraderie et de vanité vulgaire; on peut expliquer les flatteries énormes à l'adresse de Paris, et les actes de faiblesse dans quelques jugements portés sur la Commune, par la passion de la popularité, par le désir de ne laisser à qui que ce fût l'honneur de paraître plus avancé que soi et plus entreprenant dans la voie des revendications populaires et des aspirations humanitaires. Mais toutes ces raisons de psychologie terre à terre partent d'un point de vue insuffisant sur la cause et la nature de l'extraordinaire orgueil du poète. Il faut, pour être dans le vrai, considérer, d'une part, la croyance à laquelle il céda réellement en cette partie de sa carrière qui suivit l'exil, et, de l'autre, la forme poétique étonnante qu'il donna à sa contemplation et à sa poursuite idéale de l'avenir humain

de bonheur et de paix. Cette contemplation, cette poursuite figurent dans l'imagination du poète, comme si lui-même était le chasseur acharné qui doit saisir la loi sublime dans l'univers où elle fuit et se dérobe. Tel est le sens de la pièce intitulée : *Ibo*, dont on ne saurait assez admirer ni le souffle puissant, ni la sublimité, ni les effets rythmiques. Elle mérite une analyse approfondie, un commentaire, dans toute la force classique du mot.

Il est difficile d'obtenir pour une œuvre contemporaine ce reculement et cet effet de lointain qui donnent à l'objet toute sa valeur idéale, en permettant au critique d'échapper aux relations du temps et aux circonstances troublantes du milieu. Mais imaginons qu'à l'époque de la Renaissance, on eût présenté à un érudit, tel que parfois il en peut exister un, et, avec cela, dans la disposition d'admiration où ils étaient tous envers les œuvres de l'antiquité; imaginons qu'on lui eût, disons-nous, présenté, en vers grecs, sous les apparences d'un manuscrit ancien, la traduction exacte des vers français que voici. Arrêtons-nous de strophe en strophe, afin de nous rendre compte, à mesure, des impressions du lecteur.

Dites, pourquoi, dans l'insondable,
Au mur d'airain,
Dans l'obscurité formidable
Du ciel serein,...

Il ne faut pas une grande pénétration pour deviner que cette pensée inachevée a trait à l'énigme du monde, et le lecteur est frappé tout d'abord de la force des expressions. Cet insondable, pris absolument, ce mur d'airain, image de ce qu'on ne peut franchir, lui dénoncent par l'énergie et la concision un poète du plus haut vol, un *véritable ancien*. Mais en passant à « l'obscurité formidable du ciel serein », c'est encore autre chose; il est saisi, tout en se demandant peut-être s'il a bien compris, de la sublimité d'une antithèse pleine de sens, où la sérénité charmante de la plaine éthérée, la clarté de Zeus, sa radiation immortelle, va se prendre pour le sujet même de l'obscure énigme d'un monde sur lequel se projettent tant d'ombres. Il continue :

Pourquoi, dans ce grand sanctuaire
Sourd et béni,
Pourquoi, sous l'immense suaire
De l'infini,...

Il voit qu'il ne s'est pas trompé : le monde est pour la foi du poète un sanctuaire, et ce sanctuaire est béni; mais ce sanctuaire est sourd, car

il ne répond pas, de même qu'en s'illuminant, tout à l'heure, il n'éclairait pas. Ce n'est point une sphère dont l'œil ou la pensée puissent faire le tour, un quelque chose de fini, d'accompli et de parfait en ses proportions, un beau temple où s'entende, aux sons de la musique, une formule d'oracle ; non, c'est cet infini, à la fois le symbole et la réalité de tout ce qui est insondable, innumérable, obscur, soustrait à la connaissance. Évidemment le poète *pythagorise*, comme l'a fait une fois Pindare, en un passage célèbre sur les métempsycoses. N'aurions-nous pas affaire à Pindare lui-même? Il est vrai qu'il n'arrive pas souvent à ce poète de s'élever à pareille hauteur. Mais arrivons à la fin de la période :

Enfouir vos lois éternelles
Et vos clartés?
Vous savez bien que j'ai des ailes,
O vérités!

Nous sommes tout à la pensée et nous ne prêtons qu'une attention distraite aux beautés de ce rythme ïambique si admirablement terminé. Voilà donc le poète qui entre en scène et qui affirme qu'il a des ailes pour la poursuite du vrai. Il s'indigne contre ces ombres de la nature et de la vie, qui arrêtent l'essor de la pensée vers la lumière et confondent le penseur :

Pourquoi vous cachez-vous dans l'ombre
Qui nous confond?
Pourquoi fuyez-vous l'homme sombre
Au vol profond?

Cette épithète, l'*homme sombre*, est bien remarquable : elle signifie sans doute que le poète *au vol profond* a dû sentir son âme assombrie quand, plongeant au-dessus du ciel azuré, il a ouvert les yeux dans l'abîme. Certes, se dira notre lecteur, un poète moderne n'oserait parler comme celui-ci, qui, en effet, va se nommer dans un moment le songeur, le penseur, le mage, et faire de lui-même une personnification poétique de la force intelligente, irrésistible, et du devoir. Mais ces anciens ont des privilèges, et tel qui, de son temps, sans doute, fut moqué des niais et de quelques gens d'esprit (nous pouvons en juger d'après nos contemporains) passe à bon droit devant la postérité pour n'avoir que rempli sa fonction de *poiètès* et de *vatès* en élevant la poésie jusqu'à la prophétie, et le poète en sa personne jusqu'aux astres.

Notre lecteur est donc tout entier à l'admiration. Mais l'impression du sublime sous laquelle il s'est trouvé placé dès le début l'envahit décidément, quand tout à coup le poète, en termes rapides, fait de son élan vers le suprême mystère, un vol vers la justice, comme Dante, mais avec plus de

fierté encore, avec toutes les ardeurs de l'insurrection sainte contre l'iniquité qui règne. « Ne savez-vous pas, dit le poète toscan, ne savez-vous pas que nous sommes des vers nés pour former le papillon angélique qui vole à la justice sans tache! » Celui-ci pense au mal qui, rampant, poursuit en dessous, dans l'ombre, des œuvres de destruction, et à cet autre mal, ravisseur et violateur, qui exécute les sanglants coups d'État, sacre les empereurs, bâtit les constitutions imposées; et ce qu'il veut, c'est aller droit au Juste, quoi qu'il en soit, quoi qu'il en puisse advenir.

Que le mal détruise ou bâtisse,
Rampe ou soit roi,
Tu sais bien que j'irai, Justice,
J'irai vers toi!

N'arrêtons pas encore notre attention sur ces vers pleins, serrés, substantiels, intenses, qui ajoutent tant de force à la sublimité du sentiment, ni sur ce merveilleux redoublement du mot *j'irai*, dans l'invocation à la justice. C'est un effet superbe, et qui se répétera sur d'autres mots, d'une manière saisissante. Mais suivons le cours de la pensée. Celle du poète, qui, d'une strophe à l'autre, franchit des intermédiaires, ainsi que l'inspiration le veut, passe de la justice à l'idéal;

et le pas cette fois est plus court, puisque la justice est l'idéal même qu'il poursuit. Mais il le contemple sous des noms, avec des attributs divers. C'est l'Amour, c'est la Raison, dont il voit poindre l'aurore dans le monde; c'est la Foi, qu'il se représente avec son beau symbole de la ceinture d'étoiles; c'est le Droit, apanage de tous les vrais humains et leur premier bien moral; et c'est la Liberté dont la statue est presque toujours voilée, même parmi ceux qui lui vouent un culte; et c'est avant tout la Beauté : la Beauté, c'est-à-dire l'objet propre de l'aspiration et le but dernier, pur, parfait, désintéressé, serein, qui souvent se révèle dans la douleur, et qui assure l'esprit dans sa voie, le cœur dans sa haute certitude :

Beauté sainte, Idéal qui germes
Chez les souffrants,
Toi par qui les esprits sont fermes
Et les cœurs grands,

Vous le savez, vous que j'adore,
Amour, Raison
Qui vous levez comme l'aurore
Sur l'horizon,

Foi, ceinte d'un cercle d'étoiles,
Droit, bien de tous,
J'irai, Liberté qui te voiles,
J'irai vers vous!

Il sera difficile, ici, que le lecteur ne s'arrête pas un moment sur l'incomparable beauté de la

construction de cette phrase. La rigidité ordinaire de la langue française, assouplie et vaincue par l'écrivain, ajoute au mérite de ces douze vers éclatants, de ces vers sans tache, absolument adéquats à la pensée, et cependant tout formés d'images; mais ce seraient de grandes beautés en toute langue que ces *toi*, et ces *vous*, et ces *j'irai*, si bien entrelacés, entre lesquels chaque figure évoquée se lève à sa place avec son attribut.

La strophe qui suit nous ramène à la pensée principale, à l'antithèse du lumineux et de l'obscur, en cet unique sujet, l'azur; et l'explorateur de l'abîme se présente à nous sous les images d'abord charmantes, puis terribles, de l'oiseau, du monstre ailé, dont ce merveilleux peintre nous fait saillir la figure en perspective au milieu des rayonnements :

Vous avez beau, sans fin, sans borne,
    Lueurs de Dieu,
Habiter la profondeur morne
    Du gouffre bleu,

Ame à l'abîme habituée
    Dès le berceau,
Je n'ai pas peur de la nuée;
    Je suis oiseau.

Je suis oiseau comme cet être
    Qu'Amos rêvait,
Que saint Marc voyait apparaître
    A son chevet,

Qui mêlait sur sa tête fière,
Dans les rayons,
L'aile de l'aigle à la crinière
Des grands lions.

Il reprend avec cette énergie, cette concision, cette plénitude du sens, que jamais poète en notre langue n'a égalée, et que la foule des versificateurs ignore :

J'ai des ailes. J'aspire au faîte;
Mon vol est sûr;
J'ai des ailes pour la tempête
Et pour l'azur.

Puis il redescend et passe à d'autres images. Ce n'est plus le vol ou tranquille ou impétueux de la Poursuite qui peut compter sur ses ailes. Le tableau changeant qui se déroule à nos yeux fait place à l'unique figure, triste et sévère, du marcheur humain qui monte péniblement les degrés du savoir; du marcheur infatigable qui, de lumières en lumières aperçues, va sans repos, et voit s'assombrir devant lui l'horizon dernier. Mais la longueur, l'obscurité et les terreurs du chemin deviennent elles-mêmes des stimulants pour l'ardeur du sublime ascensionniste qui se sent enlevé par le Divin et se fait une échelle de Jacob des mystères sur lesquels il doit mettre le pied. Quelle harmonie imitative dans ces premiers vers où la

marche est si lourde et le courage si résigné! ensuite quel mouvement, enfin quelle définitive assurance!

Je gravis les marches sans nombre.
    Je veux savoir;
Quand la science serait sombre
    Comme le soir!

Vous savez bien que l'âme affronte
    Ce noir degré,
Et que si haut qu'il faut qu'on monte,
    J'y monterai!

Vous savez bien que l'âme est forte
    Et ne craint rien
Quand le souffle de Dieu l'emporte!
    Vous savez bien

Que j'irai jusqu'aux bleus pilastres,
    Et que mon pas,
Sur l'échelle qui monte aux astres,
    Ne tremble pas!

Il était impossible que le poète s'inspirât ainsi de l'idée d'une science conquise sur le destin, et qu'il ne songeât point au mythe illustre de *Prométhée*, ou même à cet autre mythe, plus obscur, de la *Genèse*, où *Les Dieux* expriment la crainte que l'être formé du limon devienne semblable à *l'un d'eux*, ayant goûté du fruit de l'Arbre de la science :

L'homme, en cette époque agitée,
    Sombre océan,
Doit faire comme Prométhée
    Et comme Adam.

Il doit ravir au ciel austère
L'éternel feu;
Conquérir son propre mystère,
Et voler Dieu.

Mais voilà que par un brusque retour et une chute saisissante, aussi belle en poésie que difficile peut-être à expliquer logiquement, le poète ouvre son esprit à l'image de l'homme infirme, ignorant, misérable; non plus de l'audacieuse créature qui s'élance vers le portique *aux bleus pilastres*, mais du triste habitant d'une pauvre chaumière, et de l'âme affaissée qui ne porte en elle-même ni savoir, ni vertu, et ne ravit pas le ciel par violence, hélas! mais qui attend d'une *loi* son instruction et jusqu'à sa vertu :

L'homme a besoin, dans sa chaumière,
Des vents battu,
D'une loi qui soit sa lumière
Et sa vertu.

Toujours ignorance et misère!
L'homme en vain fuit,
Le sort le tient; toujours la serre!
Toujours la nuit!

Mais la pensée de revendication et de conquête revient aussitôt et contredit celle de la fatalité de la *Serre* et de la *Nuit*. Le poète exige impérieusement la découverte d'où naîtra le salut; et, regar-

dant du côté de l'horizon, il voit les destinées futures dessinées par l'*Amour* dans l'ombre sur le fond noir du temps.

Il faut que le peuple s'arrache
Au dur décret,
Et qu'enfin le grand martyr sache
Le grand secret!

Déjà l'amour, dans l'ère obscure
Qui va finir,
Dessine la vague figure
De l'avenir.

Les lois de nos destins sur terre,
Dieu les écrit;
Et si ces lois sont le mystère,
Je suis l'esprit.

Le poète, s'identifiant avec l'esprit, comme c'est son droit de *vatès*, et mêlant, comme c'est aussi le droit éternel de la poésie, les traits de sa personne et de son œuvre avec ceux du Prométhée moderne, revient à la note fondamentale : *j'irai*, qui fait l'unité de sa pièce; il la reproduit dans ces strophes précipitées qui semblent vraiment s'élancer de sa bouche avec des flammes :

Je suis celui que rien n'arrête,
Celui qui va,
Celui dont l'âme est toujours prête
A Jéhovah;

Je suis le poète farouche,
L'homme devoir,
Le souffle des douleurs, la bouche
Du clairon noir;

Le rêveur qui sur ses registres
Met les vivants,
Qui mêle des strophes sinistres
Aux quatre vents;

Le songeur ailé, l'apre athlète
Au bras nerveux,
Et je traînerais la comète
Par les cheveux.

En défiance du prosaïsme accoutumé du milieu, la critique admirative est tentée, ici, d'entamer une apologie en plusieurs points, si toutefois elle ne se laisse pas intimider par certaine clameur de haro, partie du sein d'une littérature sage où l'on ne permet à l'image d'être hardie qu'à la condition de ne plus le paraître, à force d'être usée; où on lui commande de ne peindre que des actes de bon sens, et de n'oublier jamais que les cheveux des comètes sont des brouillards vaguement éclairés. Pour nous, après tout ce que nous avons dit de l'extraordinaire don mythologique de notre poète, il nous suffira de remarquer que la comète peut se prendre pour une sorte de personnification du monstre que doit vaincre le ravisseur du grand mystère, et qu'une comète personnifiée est incontestablement une figure qui a des cheveux, par lesquels ce ravisseur peut la traîner. Si le lecteur n'est pas convaincu, qu'il se mette à la place du critique érudit dont nous par-

lions tout à l'heure; qu'il imagine que cet ancien dont il a sous les yeux les vers (en grec) est un Archiloque : non pas cet Archiloque dont les ïambes forcèrent son ennemi personnel à se pendre, mais de quelque autre qui aurait sonné du *noir clairon* contre les assassins de sa patrie, qui, ouvrant l'immortel registre de sa poésie aux noms des scélérats politiques de son temps, en aurait ensuite livré les feuillets sinistres à tous les vents de la renommée pour les répandre dans le monde, et qui enfin ayant vécu vingt ans dans l'exil pour ne pas subir la présence du tyran, aurait ce droit qu'un ancien pouvait prendre et qu'on ne lui refusait pas, de porter le nom dû à son mérite, et de personnifier le devoir. Prenons la peine de changer ainsi notre point de vue, les cheveux de la comète cesseront de nous scandaliser, et nous ne serons peut-être pas bien loin de sentir le frisson du sublime nous prendre, à notre tour par les cheveux, quand le poète marchera, même en français, tirant la comète après lui, à travers les eaux de l'abîme et les feux de l'éther, à la conquête, à la violation du *grand sanctuaire sourd et béni* où se cachent les lois profondes :

Donc, les lois de notre problème,
Je les aurai;
J'irai vers elles, penseur blême,
Mage effaré!

Pourquoi cacher ces lois profondes?
Rien n'est muré.
Dans vos flammes et dans vos ondes
Je passerai;

J'irai lire la grande bible;
J'entrerai nu
Jusqu'au tabernacle terrible
De l'inconnu,

Jusqu'au seuil de l'ombre et du vide,
Gouffres ouverts
Que garde la meute livide
Des noirs éclairs,

Jusqu'aux portes visionnaires
Du ciel sacré;
Et, si vous aboyez, tonnerres,
Je rugirai.

Il n'y avait pas d'issue possible à l'impulsion de cette poésie formidable. Elle s'arrête sur un trait qui n'est pas bien heureusement trouvé, un de ceux où l'on peut craindre que ne soit franchi ce pas qui sépare, dit-on, le sublime du ridicule. Mais considérons l'ensemble. Le mouvement qui, du premier vers au dernier, nous entraîne nous fait penser à une autre pièce, de la jeunesse de l'auteur, celle-ci, et peut-être plus communément citée et admirée, qui peint avec des rythmes variés, la tempête aérienne des *Djinns* qui passe. Là il y a un commencement et une fin, un *crescendo* et un *decrescendo*, conduits avec un art parfait et que sépare ce beau temps de repos :

Prophète, si ta main me sauve...

Mais, dans *Ibo*, il n'y a pas à décrire un tourbillon matériel, un cyclone ayant ses extrémités et son centre; c'est une poursuite haletante, sans trêve et sans fin, à laquelle nous sommes livrés. La lassitude seule doit mettre fin à la répétition variée des mêmes effets. Telle est la signification rythmique, et tel est, pour ainsi dire, l'esprit de cette pièce dont le sens est donné par ce titre caractéristique : *Ibo* [1].

C'est qu'en effet la poursuite des lois profondes ne peut ouvrir au mage effaré le tabernacle terrible. Le mur d'airain est toujours là, en dépit de l'affirmation : *Rien n'est muré*. Le grand effort du *Songeur* ne peint que son impuissance; il se termine sur un cri de rage; et peut-être ce cri est-il d'autant plus en situation que le lecteur finit par être tenté d'en rire.

L'impression du lecteur ne risque pas de dégénérer ainsi, malgré la grandeur étrange des images, là où le poète, au lieu de peindre son propre vol, à travers les flammes et les ondes, vers les *portes visionnaires* du ciel, rapporte sa vision prophétique du vol de l'humanité enlevée dans les plaines de l'éther. Il s'agit du navire symbolique qui va de la nuit au jour, emportant

1. *Les Contemplations*, VI, 2.

les hommes à l'*avenir divin*, à la *paix*, à la *vertu*, à la *science* :

Les vieux champs de bataille étaient là dans la nuit;
Il passe, et maintenant voilà le jour qui luit
Sur ces grands charniers de l'histoire
Où les siècles, penchant leur œil triste et profond,
Venaient regarder l'ombre effroyable que font
Les deux ailes de la victoire.

Derrière lui, César redevient homme; Éden
S'élargit sur l'Érèbe, épanoui soudain;
Les ronces de lys sont couvertes;
Tout revient, tout renaît; ce que la mort courbait
Refleurit dans la vie, et le bois du gibet
Jette, effrayé, des branches vertes...

Nef magique et suprême! elle a, rien qu'en marchant,
Changé le cri terrestre en pur et joyeux chant,
Rajeuni les races flétries,
Etabli l'ordre vrai, montré le chemin sûr,
Dieu juste! et fait entrer dans l'homme tant d'azur
Qu'elle a supprimé les patries!

Faisant à l'homme avec le ciel une cité,
Une pensée avec toute l'immensité,
Elle abolit les vieilles règles;
Elle abaisse les monts, elle annule les tours;
Splendide, elle introduit les peuples, marcheurs lourds,
Dans la communion des aigles.

Elle a cette divine et chaste fonction
De composer là-haut l'unique nation,
A la fois dernière et première,
De promener l'essor dans le rayonnement,
Et de faire planer, ivre de firmament,
La liberté dans la lumière [1].

Cette *eschatologie* terrestre, pour employer le

1. *La Légende des siècles* : 1re série, XIV, 2 : *Plein ciel.*

mot propre que la critique des religions a consacré, cette eschatologie poétique de Victor Hugo, dans le chant magnifique de *Plein ciel*, n'est pas, pour le fond des espérances, bien différente des prophéties de Michée et d'Ésaïe :

« Il arrivera, dans la suite des temps, que la montagne de la maison de Jéhovah s'avancera à la tête des montagnes et s'élèvera par-dessus les collines; et vers cette montagne afflueront toutes les nations.

« De leurs glaives ils forgeront des houes, et de leurs lances des serpes; une nation ne soulèvera plus le glaive contre l'autre, et l'on n'apprendra plus la guerre...

« Ils se reposeront chacun sous sa vigne et sous son figuier, et nul ne les troublera, parce que la bouche de Jéhovah Tsébaoth l'a prononcé.

« Que tous les peuples alors marchent chacun au nom de son dieu; nous, nous marcherons au nom de Jéhovah, notre dieu, à jamais et toujours...

« Voici que je crée de nouveaux cieux et une nouvelle terre; on ne rappellera plus les choses précédentes et elles ne viendront plus en mémoire...

« On n'entendra plus ni le bruit des pleurs ni le cri des plaintes...

« Le loup et l'agneau paîtront ensemble, le lion mangera de la paille comme le bœuf, la poussière sera l'aliment du serpent; ils ne seront ni méchants ni destructeurs sur toute ma montagne sainte, dit Jéhovah. »

La différence, qui n'est peut-être pas à l'avantage de notre siècle, c'est que la grande espérance humanitaire des prophètes de Jéhovah reposait sur la foi religieuse, fondement naturel de l'hypothèse d'un avenir de paix et d'amour, pour laquelle le passé, l'expérience et l'histoire n'offrent aucun terrain d'induction. Le poète du XIX[e] siècle, lui, fait fond sur la science, qui cependant n'a jamais paru faite pour conduire à des résultats de cette espèce; il est dans l'attente d'une découverte qui ne vient pas, et frappe avec violence à la porte du ciel qui refuse de s'ouvrir. La pièce de *Ibo* n'est pas d'ailleurs pour lui une inspiration isolée. Vingt ans après le recueil des *Contemplations*, la même pensée, la même image reparaît dans un autre recueil, à l'endroit le plus remarquable, à la dernière page, et nous retrouvons les traits qui ont déjà caractérisé le mystère que le mage doit percer, la vérité qu'il va découvrir :

Mort et vie, énigmes austères!
Dessous est la réalité.
C'est là que les Kants, les Voltaires,
Les Euclides ont hésité.

Eh bien! j'irai, moi qui contemple,
Jusqu'à ce que perçant le temple
Et le dogme, ce double mur,
Mon esprit découvre et dévoile,
Derrière Jupiter, l'étoile,
Derrière Jéhovah, l'azur! [1]

Il y a loin, bien loin, de cette pièce à la première, pour le souffle, la force des vers, l'originalité de l'expression, l'entraînement du rythme. Mais elle achève d'en éclairer la pensée par son titre : *L'Ame à la poursuite du vrai*. Nous avons réclamé au nom de la poésie et de son droit éternel, contre le bon sens, contre les rieurs, qui en sont toujours si bien pourvus; nous avons demandé que la figure du *vatès* donnant l'assaut au ciel, pénétrant dans le « tabernacle de l'inconnu » fût envisagée par la critique avec une sorte de reculement de postérité, ou indépendamment du jugement des contemporains qui ont connu du poète l'orgueil et les faiblesses. Mais nous gardons le droit de voir, dans l'inspiration du *vatès*, un produit et comme un vivant symbole de certaines ardeurs et de certaines illusions particulières de son siècle. Victor Hugo est bien un réel représentant du XIX[e] siècle en France, ainsi qu'il a eu la prétention de l'être, et suivant ce que

1. *L'art d'être grand-père*, XVIII, 5.

l'on a si souvent dit : que tout grand poète l'est de son pays et de son temps. Il l'est en un point tout à fait caractéristique, et ce n'est pas sans raison qu'il s'est fait gloire de suivre constamment, de phase en phase, les progrès de ce siècle, car c'est l'idée même de *progrès*, de progrès nécessaire, indéfini, qu'il lui a empruntée, et dont il a fini par tirer toutes ses inspirations, jusqu'aux espérances franchement millénaires, qui prenaient chez lui une couleur vaguement religieuse, sans doute, mais dont il ne laissait pas de rattacher l'accomplissement prochain aux forces naturelles de l'âme, à la vertu innée, à la science, finalement à la découverte d'une loi. Il a traversé les deux générations socialistes d'hommes distingués de 1830 et de 1848 : la première, où les écoles Saint-Simonienne et Phalanstérienne ont semé tant d'idées neuves qui avaient des utopies pour centres; la seconde où les Louis Blanc, les Pierre Leroux, les P.-J. Proudhon, les Considérant, discordants en toutes choses, étaient pourtant les uns et les autres convaincus que la société avait pris très décidément sa marche vers un état prochain de perfection. Il a vu autour de lui de nombreux écrivains de talent, qui n'étaient pas des sectaires, les Quinet, les Michelet, les Lamennais, les George Sand, et bien d'autres de moindre

volée, tous également confiants en une transformation profonde de l'espèce humaine, ou des rapports entre les hommes. Et il a assisté, après la chute du second Empire, à une troisième explosion de sentiments révolutionnaires et de tentatives socialistes, qui, bien que d'un caractère plus anarchique et plus matérialiste que les précédentes, a dû nécessairement lui apparaître comme un signe nouveau, confirmatif de l'urgence et de l'arrivée imminente de la crise finale et d'une espèce de *parousie* laïque, scientifique, aurore de la venue du ciel sur la terre. A mesure que ce siècle finissant réagira contre lui-même et s'enfoncera dans un pessimisme fatalement né du contraste des événements et des espérances, il reconnaîtra mieux l'illusion dans laquelle il n'a cessé de s'avancer, depuis les premiers perfectibilistes du XVIIIe siècle jusqu'aux derniers utopistes de notre temps qui s'intitulent eux-mêmes *anarchistes* et *nihilistes*, étant venus à ce point d'aberration de croire que toutes choses seront prêtes à s'arranger naturellement d'elles-mêmes en souveraine perfection, dès qu'il n'y aura plus sur terre ni devoir pour chacun, ni règlement et gouvernement pour tous. Victor Hugo apparaîtra clairement alors comme le poète de cette ère d'optimisme humanitaire. Mais grâce à la vertu,

ou, pour mieux dire, à l'essence même de la poésie, le beau pourra resplendir d'autant plus dans ses vers, qu'on sera plus éloigné d'envisager la création poétique sous l'aspect du réel; encore bien que le poète lui-même se soit livré plus qu'il ne fallait à une illusion qu'on ne pourra plus partager.

Nous n'avons pas abordé la philosophie de Victor Hugo, dans ce volume. Aussi ne nous arrêterons-nous pas en finissant sur un point où il a renoncé à suivre son siècle, dont il avait tant tenu à ne se jamais séparer. Il a comme lui nié et outragé *les dogmes*, *tous les dogmes*, mais il a gardé intact et vivant le sentiment religieux, jusqu'à paraître, à certain endroit, compter sur un coup de théâtre de Dieu, autant que sur les forces de la Science, pour ouvrir l'ère de la félicité terrestre. Le siècle, au contraire, s'est enfoncé et s'enfonce de plus en plus dans la dure négation de Dieu et du ciel. Si cet esprit de violent matérialisme provoque une réaction, à laquelle on doit s'attendre, ce ne sera pas apparemment pour nous ramener à ce déisme ou à ce panthéisme, également inconséquents chez lui, entre lesquels le poète a flotté.

Victor Hugo est donc désormais pour nous un homme du passé. Sa grandeur, quoi qu'on pense

de ce qu'il a cru, imaginé ou chanté, est, comme celle des Dante, des Milton et de quelques anciens, indépendante des idées dont il s'est inspiré. Nous pouvons déjà contempler sa statue idéale, dressée dans la mémoire des hommes de l'avenir, à côté des statues de ces génies, et bien au-dessus de celles des autres poètes de notre langue, parce qu'il a remué des idées plus profondes, donné une forme admirable à de plus grands sentiments, et créé une langue poétique nouvelle.

TABLE DES MATIÈRES

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 189-1902.

2484. — Paris. — Imp. Hemmerlé et Cie